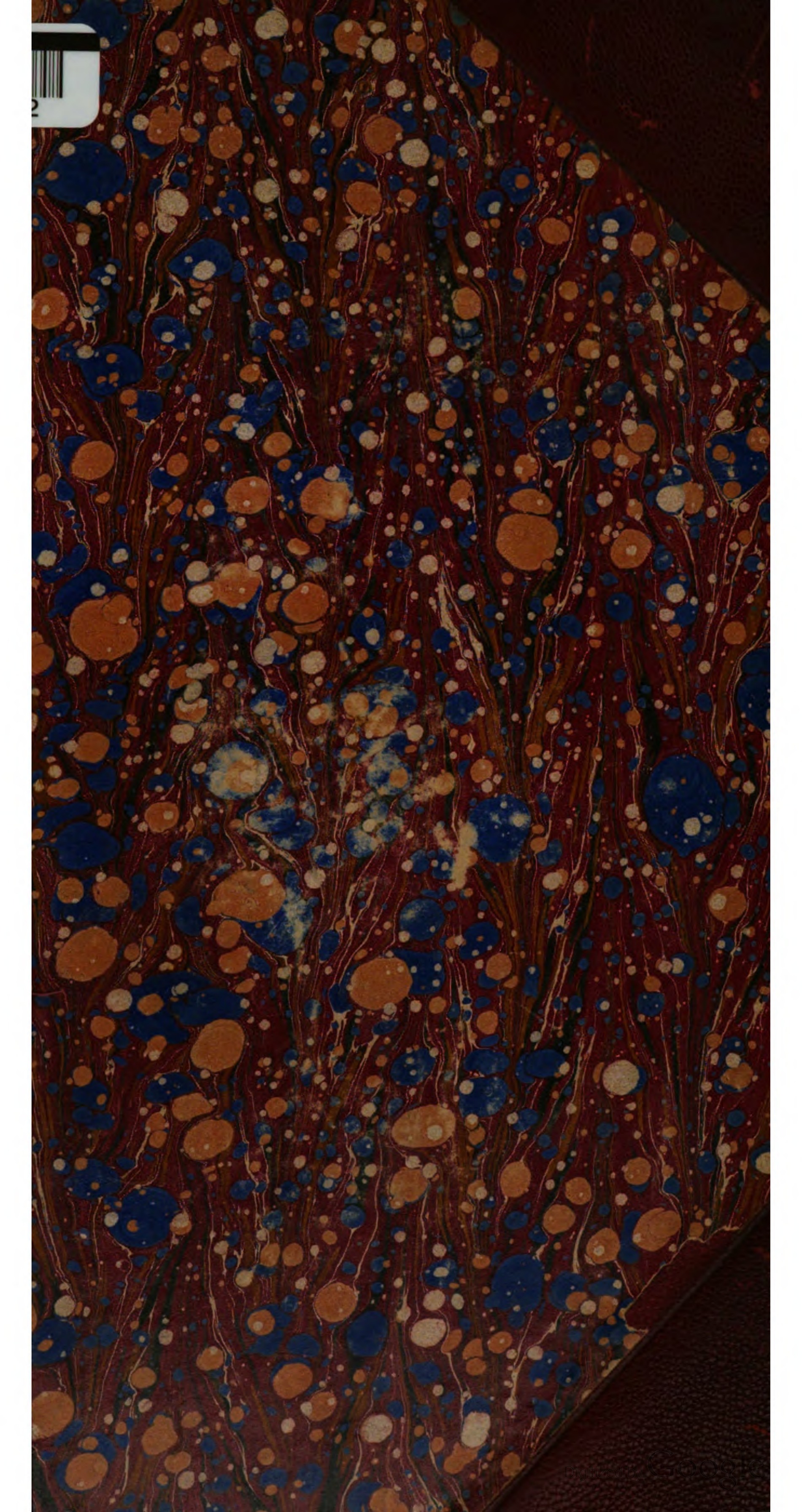
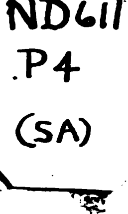
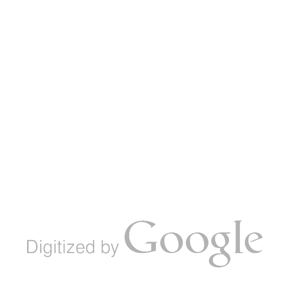







Digitized by Google

LA PEINTURE RELIGIEUSE

EN ITALIE

JUSQU'A LA FIN DU XIVe SIÈCLE

LA

PEINTURE RELIGIEUSE

EN ITALIE

JUSQU'A LA FIN DU XIVe SIÈCLE

Leçons professées à l'Université de Nancy

PAR

PAUL PERDRIZET

Sous les auspices de la Société lorraine des Amis des Arts



NANCY

IMPRIMERIE DE L'EST, 51, RUE SAINT-DIZIER

—

1905



AVERTISSEMENT

Quelques personnes bienveillantes ont pensé qu'il pourrait être utile de publier les résumés des leçons que la *Société des Amis des Arts* m'avait chargé de faire, ce printemps, à l'Université de Nancy. Ces résumés ont paru de mars à novembre dans le *Bulletin mensuel des Sociétés artistiques de l'Est*. Les voici réunis en tirage à part.

Le directeur du *Bulletin*, M. le commandant Lalance, a voulu enrichir de deux planches cette modeste brochure.

L'une représente la Madone siennoise du musée de Nancy, qu'une fausse signature attribue à Duccio. J'ai protesté, après Crowe et Cavalcaselle, contre cette attribution fâcheuse. Mais les erreurs ont la vie dure, une fois qu'un ouvrage de vulgarisation les a répandues.

Sur l'autre planche on a rapproché deux panneaux giottesques à fond d'or, représentant le Christ en croix et au pied de la croix la Vierge et saint Jean. L'un de ces panneaux provient de la sacristie de *Santa Croce ;* il est conservé à Florence, au musée de l'Académie, et il a été gravé dans les *Annales archéologiques* de Didron (t. XXVII, p. 209). J'avais vu l'autre l'an passé à Viterbe, avec deux peintures du même genre, qui représentent des scènes de la vie d'un Saint ; grâce à l'un des membres du Conseil des musées nationaux, M. le sénateur Franck Chauveau, qui s'est intéressé pour une bonne part à l'acquisition, grâce aussi à l'entremise d'un de mes élèves et amis, M. Grenier, membre de notre École de Rome, ces trois panneaux sont aujourd'hui la propriété du musée de Nancy.

Sur le panneau de Florence, au pied de la croix est une tête de mort. La légende disait qu'Adam avait été enterré

au sommet du Calvaire, à l'endroit même où plus tard la croix fut plantée, et que le sang du Crucifié avait coulé sur les os du premier homme. Le crâne au pied de la croix signifie le dogme de la rédemption.

Sur notre panneau le même dogme est signifié, mais autrement : on y voit, sur la croix, un pélican

Partageant à ses fils ses entrailles de père.

La légende disait que le pélican tuait ses petits, puis au bout de trois jours les faisait revivre en s'ouvrant la poitrine et en les arrosant de son sang ; le pélican, selon la symbolique du moyen âge, signifiait le Seigneur, qui a tant aimé les hommes qu'il a donné pour eux son Fils unique, mais qui l'a ressuscité le troisième jour.

La maison Alinari nous a gracieusement permis de lui emprunter la photographie du panneau de Florence ; MM. Michels et Bellieni ont bien voulu photographier le panneau du musée de Nancy ; la photographie de la Madone siennoise est due à M. Paul.

LA

PEINTURE RELIGIEUSE

EN ITALIE

JUSQU'A LA FIN DU XIVe SIÈCLE

PREMIÈRE LEÇON

Introduction. — Cavallini et l'École romaine.

Je remercie la Société des Amis des Arts qui, cette année encore, a décidé de subventionner une série de six conférences sur l'histoire de l'art Il serait désirable que la Faculté des Lettres transformât ces conférences en un enseignement régulier ; l'outillage dont elle dispose désormais, grâce au Musée de moulages et à la Bibliothèque d'histoire de l'art qui en est le complément, permettrait cette transformation. L'enseignement de l'histoire de l'art est un de ceux auxquels est promis le plus bel avenir.

Cet enseignement était encore à peu près impossible il y a vingt ans, dans les villes qui ne possédaient pas de grands musées. Les éditeurs photographiques n'avaient pas encore constitué leurs collections de clichés, les projections étaient chose inconnue dans les Facultés des Lettres. Un des maîtres qui ont illustré celle de Nancy, M. Gebhart, y a plus d'une fois parlé de Giotto, mais sans jamais donner, sur l'écran lumineux, de « démonstrations » de la peinture giottesque. Je me propose de faire, après quelque vingt ans, ces « démonstrations » qui ont manqué aux fortes leçons dont est sortie l'*Italie mystique*.

* * *

La peinture au moyen âge a été durant de longs siècles exclusivement religieuse ; d'autre part, au moins dans le Midi, sous des climats moins humides que le nôtre, la peinture murale, la fresque a joué un rôle que nous avons peine à nous imaginer. C'est qu'elle répondait à un besoin religieux ; c'était vraiment une catéchèse.

« L'image, dit le patriarche Nicéphore, possède, sous une forme plus grossière, mais plus expressive, la puissance de l'Évangile. » *Quod legentibus scriptura*, dit saint Grégoire pape, *hoc praestat idiotis pictura.* « Les peintures des églises, dit Pierre le Mangeur, sont en quelque sorte les livres des illettrés », *quasi libri laïcorum.* « Nous sommes, par la grâce de Dieu, ceux qui manifestent aux illettrés les miracles opérés par la Foi... » : ainsi s'expriment, en 1355, les peintres de Sienne, dans les statuts de leur corporation. Mieux que tous ces textes, la touchante prière à la Vierge que Villon écrivit pour sa mère, fait comprendre le rôle que la peinture religieuse avait au moyen âge :

Femme je suis, pauvrette et ancienne,
Qui rien ne sais ; oncques lettres ne lus.
Au moûtier vois, dont suis paroissienne,
Paradis peint, où sont harpes et luths,
Et un enfer où damnés sont boullus :
L'un me fait peur, l'autre joye et liesse.
La joye avoir me fais, haute Déesse !

La peinture religieuse du moyen âge a donc été un art populaire, fait pour le peuple, non pas un art de dilettantes et de raffinés. Il est simple comme les bonnes gens auxquels il s'adresse, comme les pieux récits dont il s'inspire sans cesse, les Apocryphes, la Légende dorée. On ne le comprend pas si on ne l'aborde avec un cœur candide : « Ces âmes naïves de Santa Maria dell' Arena, je sens que je les trompe en paraissant communier avec elles » (Barrès, *Un homme libre*).

L'art du moyen âge, étant presque uniquement consacré à l'histoire sainte, ayant répété indéfiniment les mêmes sujets religieux, offre avant tout un intérêt iconographique ; et cela est fort heureux pour ceux qui, comme nous à Nancy, sont éloignés des originaux. L'art moderne, qui vaut surtout par l'exécution, ne peut être étudié qu'en présence des œuvres mêmes. On peut très bien au contraire étudier d'après des photographies les sujets traditionnels de l'iconographie du moyen âge, l'évolution lente de ces sujets depuis l'art chrétien des catacombes jusqu'à l'âge d'or de la Renaissance.

S'il est vrai que l'histoire de l'art demande avant tout un sens esthétique dont l'historien, au sens ordinaire, peut fort bien être dénué, elle n'en est pas moins une des sciences historiques, et elle n'arrive à des résultats estimables qu'en employant les méthodes érudites et critiques de l'Histoire. Bavardage stérile tant qu'elle fut abandonnée au dilettantisme, elle est devenue, daus la fin du dernier siècle, sous l'impulsion de maîtres comme Burckhardt, Bode, Courajod, Berenson, aussi capable que toute autre branche des sciences

historiques de prouver l'excellence de la méthode par la solidité, l'ampleur, l'intérêt des résultats. A cet égard, nulle partie de l'histoire de l'art ne mérite mieux d'être étudiée dans un cours d'Université, devant un auditoire préoccupé avant tout des méthodes, que l'histoire de la peinture religieuse en Italie aux XIIIe et XIVe siècles : nulle, jusqu'à ces dernières années, n'était plus embroussaillée d'erreurs, nulle n'avait été plus falsifiée : comment la critique a fait son œuvre de vérité et de justice dans le champ où Vasari avait à pleines mains semé le mensonge, c'est ce qu'il est utile de savoir.

Les personnes qui ne connaissent pas l'Italie peuvent difficilement imaginer la force du patriotisme municipal des Italiens. Toute l'histoire de l'art, telle que les Italiens, jusqu'à ces dernières années, l'écrivaient, a été infectée par l'esprit de clocher, le *campanilismo*, comme ils disent outre-monts. Et c'est à Florence, dans la plus lettrée et la plus « artiste » des grandes villes de la péninsule que cet esprit a eu les conséquences les plus fâcheuses. Depuis Dante, Villani et Boccace, c'est un concert ininterrompu de voix florentines à la gloire de Florence.

Les Siennois, les Romains, longtemps, ne se sont pas occupés de l'histoire des anciennes écoles de Sienne et de Rome. Les Florentins ont au contraire beaucoup écrit sur l'histoire de l'art italien : ils l'ont toujours fait avec partialité, exaltant l'originalité de leurs artistes, gardant le silence sur les initiatives fécondes des autres écoles italiennes. L'auteur responsable du *florentinisme*, en matière d'histoire de l'art, est un fils adoptif de Florence, Giorgio Vasari, d'Arezzo (1512-1574), l'auteur du *Livre des peintres*, écrivain de talent, éloquent, amusant, plein de verve, mais auquel on a fait infiniment trop d'honneur en le regardant comme le créateur de l'histoire de l'art : l'histoire de l'art est autre chose qu'un amas d'anecdotes suspectes et qu'une suite de biographies.



« Au milieu du déluge de calamités qui ruina et noya la malheureuse Italie, non seulement avait disparu tout ce qui pouvait porter le nom d'édifice, mais encore, ce qui est plus grave, la race des artistes était complètement éteinte, quand naquit, comme par une grâce de Dieu, Giovanni, surnommé Cimabue, qui devait rendre son lustre à la peinture. » Ainsi débute dans Vasari la Vie de Cimabue, le plus ancien peintre italien, à en croire l'auteur des *Vies*. L'art italien, d'après Vasari, aurait commencé avec Cimabue, dans le troisième quart du *ducento ;* jusque là, pendant les siècles du haut moyen âge, la péninsule n'aurait eu d'autres peintres que des « grecs » travaillant dans la manière byzantine.

Il est désormais impossible d'admettre cette esquisse simpliste et injuste de l'histoire de l'art italien avant le *trecento*. Il est faux qu'à la fin du XIIIe siècle, on ne sut plus construire d'édifices en Italie : pour ne parler que de la Toscane et pour ne rien dire des abbayes qu'édifiaient en Italie nos architectes cisterciens, les cathédrales de Pise, de Lucques, les églises *S. Giovanni Fuoricivitas* à Pistoie, Saint-Michel à Lucques ont été construites précisément à l'époque que Vasari indique comme ayant marqué le comble de la décadence artistique. En réalité, l'Italie du moyen âge n'a jamais connu cette totale décadence et n'a jamais été entièrement tributaire de l'art byzantin.

Il conviendra probablement, quand on les connaîtra mieux, de commencer l'histoire de l'art médiéval en Italie avec les fresques découvertes récemment à Rome, à *Santa Maria Antica*. Cette église, exhumée en 1898, avait été bâtie en contre-bas des gigantesques constructions du Palatin, dans les salles de la bibliothèque attenante au temple d'Auguste; elle appartenait sans doute à une communauté basilienne. Les fresques qui la décoraient doivent dater du VIIe et du VIIIe siècle, du temps où se succèdent, sur le trône de saint Pierre, treize papes orientaux (Syriens ou Grecs). C'est le temps, en Orient, de la réaction des iconoclastes ; bien des adorateurs des images, avec leurs icônes peintes, leurs mosaïques portatives, durent chercher un refuge en Italie. A cette époque, Rome est à moitié grecque; toute une population de Grecs et de Syriens vit au Vélabre, autour de l'église *Santa Maria in Cosmedin* (encore subsistante, récemment restaurée). Une fresque retrouvée près de *Santa Maria Antica* représente les deux patriarches du monachisme oriental et occidental, saint Basile et saint Benoît. Les fresques de *Santa Maria Antica* paraissent témoigner de ce mélange d'éléments grecs et romains. Il est possible que l'influence byzantine qui se fait sentir en Occident à l'époque de Charlemagne doive s'expliquer, non tant par des rapports directs entre Aix-la-Chapelle et Constantinople que par des emprunts qui se sont opérés à Rome même, dans cette Rome à demi-grecque du VIIIe siècle.

Quels qu'aient été les malheurs des temps, on a peine à croire que dans la ville des papes, où l'on n'a jamais cessé de bâtir des églises et où subsistaient une telle quantité d'œuvres antiques, édifices, statues, fresques, reliefs, l'art ait pu subir de longues éclipses et les corporations d'ouvriers oublier totalement les traditions. « A côté du byzantinisme, dit Burckardt (*Cicerone*, p. 598), un art indigène s'était conservé ; c'est de là qu'est sorti le style nouveau. Il en reste un monument dans les peintures murales de *S. Urbano alla Caffarella* (date probable, 1011) : on y voit apparaître déjà le trait caractéristique du nouveau style, la vivacité du mouve-

ment et l'effort dans l'expression de la physionomie ; malgré la pauvreté de l'exécution, la sympathie du spectateur s'éveille : voici qu'enfin, après de longs siècles d'imitation et de combinaison, l'art se remet à créer, à improviser. Il y a des fragments semblables à *Sant'Agnese*, dans l'avant-cour des *SS. Quattro Coronati*, dans d'autres églises de Rome. Entre temps, la nouvelle école était déjà devenue assez forte pour s'essayer dans la mosaïque monumentale (à *Santa Maria in Trastevere,* 1150 environ). »

Des découvertes récentes sont venues jeter une vive lumière sur cette école romaine.

Dans ses précieux Commentaires, Ghiberti (1378-1455), le sculpteur génial de la « porte du Paradis » au Baptistère de Florence, parle avec admiration d'un maître romain, Pietro Cavallini, dont il put étudier l'œuvre, aujourd'hui presque entièrement détruit, dans un séjour qu'il fit à Rome avant sa vingtième année, vers 1397 : *Fu in Roma uno maestro, el quale fu di detta citta ; fu dottissimo infra tutti gl'altri maestri ; fece moltissimo lauorio, e'l suo nome fu Pietro Cauallini... Fu nobilissimo maestro ; dipinse tutta di sua mano Santa Cicilia in Tresteuere... Fece istorie che sono in Santa Maria in Tresteuere, di musayco molto egregiamente. Ardirei a dire in muro non auere veduto di quella materia lauorare mai meglo. Dipinse in Roma in molti luoghi. Fu molto perito in detta arte.*

Dans la restauration de *Santa Cecilia in Trastevere,* exécutée de 1899 à 1901 par le cardinal du titre, Mgr Rampolla, les fresques de Cavallini ont été retrouvées sous le badigeon dont elles avaient été recouvertes. La plus importante représentait le jugement dernier : au milieu, en haut, le Christ de face, siégeant en majesté ; des anges debout, aux côtés du trône ; à droite et à gauche, les apôtres et les saints allant en procession vers le Christ ; la Vierge occupe la place d'honneur, à la droite du Fils.

On ne saurait trop insister sur les mérites de cette composition grandiose, surtout sur la noblesse des draperies et des figures, sur le caractère antique des attitudes et des visages. Comparé au Pantocrator terrible des Byzantins (par exemple à celui de Dafni, fin du XIe siècle), qui regarde d'un air courroucé en fronçant ses noirs sourcils, le Christ de Cavallini a une beauté sereine qui rappelle les beaux dieux de la sculpture païenne, les Zeus, les Asclépios. Certainement, l'art antique a exercé sur le plus grand artiste de l'école romaine du *ducento* sa noble et calmante influence. Ce n'est ni la mysticité siennoise, ni l'énergie dramatique des Florentins ; c'est une gravité, une dignité vraiment romaines. Son intuition d'artiste n'avait pas trompé Ghiberti : Cavallini fut un grand maître, et l'école romaine du XIIIe siècle, dont il est le nom le plus glorieux, est par ordre de date la première école italienne. Vasari avait falsifié tout

cela : il fait de Cavallini un disciple de Giotto; le contraire serait plus exact : le jeune Giotto, dans son séjour à Rome, sous Boniface VIII, dut la voir parée des fresques et des mosaïques de l'école de Cavallini (mosaïques de *Santa Maria in Trastevere* par Cavallini, si admirées de Ghiberti ; mosaïque du chœur de *Santa Maria Maggiore*, par Jacopo Torriti, datée de 1296).

Quand Giotto est appelé à Assise, il trouve l'église supérieure de Saint-François déjà presque entièrement décorée de fresques par Cavallini et par ses élèves. Ces peintures imposantes, dont quelques-unes (par exemple le *Sacrifice d'Isaac*) témoignent déjà de qualités dramatiques que Giotto devait particulièrement admirer, sont bien, d'après le type des têtes et le style des draperies, de la même école que celle à qui l'on doit les fresques de Sainte Cécile. Vasari les attribuait à Cimabue.

Ainsi, le premier résultat de la méthode critique appliquée à l'histoire des origines de l'art italien, est de remettre en lumière cette école romaine du moyen âge, qui au commencement du XIII[e] siècle, envoie à Florence un de ses mosaïstes pour décorer le Baptistère (1225), qui arrive à son apogée à la fin du *ducento* avec un très grand artiste, à la fois fresquiste et mosaïste, Pietro Cavallini, et qui disparaît au début du XIV[e] siècle, quand la papauté se transporte en Avignon (captivité de Babylone, 1309-1377). Malgré Vasari, la priorité de l'école romaine sur l'école florentine est désormais incontestable. Qu'il en faille dire autant de l'école siennoise, immolée elle aussi par Vasari et ses disciples modernes à la gloire de Florence, c'est ce qu'on verra dans la leçon suivante.

BIBLIOGRAPHIE

En règle générale, on n'indiquera, dans la bibliographie de chacune de ces leçons, que les ouvrages qu'on peut consulter à Nancy, soit à la Bibliothèque de la Ville, soit à celle de l'Université, soit à celle de l'Institut d'archéologie (Bibliothèque Louis Couve).

1. Burckardt, *Le Cicerone : II. Art moderne*, traduit par Gérard sur la 5[e] édition. Paris, Didot, 1892. Nos citations se réfèrent à la 9[e] édition allemande, remaniée par Bode et Fabriczy.

2. Venturi, *Storia dell'arte italiane*, en cours de publication. Milan, Hœpli, 1904 ; le t. III, dernier paru, s'arrête à la fin de la période romane ; ces trois gros volumes, renfermant des milliers de photographies dont beaucoup, semble-t-il, ne sont à la disposition que des fonctionnaires du Ministère de l'instruction publique italien, forment un véritable trésor d'illustration documentaire.

3. Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre*, t. I. Paris, Picard, 1899 (surtout p. 347 et suivantes).

4. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, t. I, Paris, Fontemoing, 1903 (surtout p. 104 et suivantes).

5. Bertaux, *Rome* (collection des *Villes d'art célèbres*, Paris, Laurens, 1905), II, pp. 22-90.

6. *A history of painting in Italy...* by J.-A. Crowe and G.-B. Cavalcaselle, edited by Langton Douglas, t. I (Early christian art). London, Murray, 1903.

7. Max Zimmermann, *Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter*, t. I, Leipzig, Seeman, 1899.

8. Vasari, *Les Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, trad. Weiss, Paris, Foulard, 1903.

9. *Vita di Lorenzo Ghiberti...con i commentarj di Lorenzo Ghiberti*, éd. Frey, Berlin, Hertz, 1886.

PROJECTIONS

Pour l'illustration de cette leçon, on a montré les projections suivantes :

1. Fresque de *Santa Maria Antica* (Venturi, II, fig. 270).

2. Mosaïque absidiale de sainte Marie du Transtévère, XIIe siècle (Alinari 7249).

3-4. Détails de fresques au Baptistère de Parme : têtes de Vierge et d'Ange ; XIIIe siècle (Venturi, III, fig. 391-2).

5-9. Pietro Cavallini : Fresque du Jugement à Sainte-Cécile — l'ensemble, la partie droite, la partie gauche, la tête du Christ, la tête du dernier apôtre à droite (Crowe et Cavalcaselle, éd. Douglas, I, pp. 94-100).

10. Le Pantocrator de Dafni (Millet, *Le monastère de Daphni*, fig. 48).

11-13. Ecole de Cavallini : Abraham sacrifiant Isaac, les fils d'Isaac au chevet de leur père fresques dans l'église supérieure d'Assise (Alinari, 5244-6).

14. Le couronnement de la Vierge, mosaïque de Jacopo Torriti, dans l'abside de Sainte-Marie Majeure (Alinari, 7152).

DEUXIÈME LEÇON

Cimabue ou Duccio ?

Les Siennois montrent avec un juste orgueil, dans leur *Municipio*, un retable de forme très antique, ou plutôt le panneau central d'un retable, au bas duquel est cette inscription (je rétablis l'orthographe) :

me Guido de Sienis diebus depinxit amœnis,
quem Christus lenis nullis velit angere pœnis.
Anno Domini M. CC. XX. I

On y voit la Vierge avec l'Enfant, assise sur un grand trône à dossier arqué (ce trône, de forme byzantine, se retrouve dans un tableau de l'Académie de Sienne, attribué à Guido, qui représente la Madone à mi-corps, et sur un vieux retable du même musée, qui représente saint Pierre). Dans les écoinçons, des anges, très petits pour faire paraître la Vierge gigantesque, volent vers la Mère et l'Enfant, avec des gestes d'adoration. Ce panneau est surmonté d'un pinacle triangulaire où sont peints, à mi-corps, le Christ bénissant et deux anges. Les panneaux latéraux sont perdus. La Vierge a été retouchée à l'huile, probablement au xv[e] siècle. Malgré les repeints et le mauvais état de conservation, la Madone de Guido est impressionnante : on y sent l'éveil de la grâce italienne, de la mysticité tendre des Siennois.

Mais, s'il y a eu à Sienne, vers 1220, un peintre capable de faire une œuvre comme celle-là, que faut-il penser de l'assertion de Vasari, d'après qui l'art italien serait né à Florence, avec Cimabue, cinquante ans plus tard ? Les fondateurs de l'histoire de l'art moderne, Seroux d'Agincourt et Rumohr, l'ont bien compris : le tableau de Guido oblige à raconter la première période de la peinture italienne tout autrement que Vasari.

Les « Vasaristes » ont tenté, il est vrai, un retour offensif. En 1859, Gaetano Milanesi, dans une lettre adressée à Rio, l'auteur de *L'art religieux en Italie*, a tâché de prouver que l'inscription de la Vierge de Guido avait été falsifiée, que l'on avait fait disparaître deux lettres de la date, qu'il fallait lire MCCLXXXI au lieu de MCCXXI ; moyennant quoi, le tableau de Guido n'était plus qu'une imitation siennoise des Vierges de Cimabue.

Milanesi était un archiviste très savant, auquel l'histoire de l'art est redevable d'une foule de documents. Sa démonstration, qui s'ap-

puyait sur des considérations fort épineuses de paléographie, fut pendant trente ans tenue pour valable; le tableau de Guido se trouvait alors dans une chapelle obscure de l'église *S. Domenico* ; on ne le voyait guère qu'à la bougie. Mais vers 1885, ayant été transporté au *Municipio*, il devint d'un accès plus aisé. Un savant autrichien, M. Wickhoff, eut l'idée de vérifier la démonstration de Milanesi; le résultat fut que Milanesi s'était entièrement trompé, et que l'inscription n'avait jamais été falsifiée.



Sienne possède une autre Madone — retouchée comme celle de Guido — qui contredit aussi les assertions de Vasari sur la date de naissance de la peinture italienne, et sur le rôle initiateur de Cimabue : c'est le retable de Coppo di Marcovaldo, dans l'église des Servites, qui portait jadis cette inscription : MCCLXI COPPUS DE FLORENTIA PINXIT. Ce Coppo était né à Florence, vers 1225. En 1260, il était à la bataille de Monte Aperto, où les Siennois remportèrent la victoire que l'on sait sur leurs ennemis héréditaires les Florentins. Cette circonstance explique probablement qu'un Florentin ait peint un retable à Sienne en 1261 : Coppo avait dû être fait prisonnier à Monte Aperto; retenu à Sienne, sa rançon n'étant pas payée, il avait peint le retable des Servites pour vivre, pour se libérer peut-être.

Entre la Madone de Guido et celle de Coppo, quelle que soit la médiocrité du Florentin comparé à son devancier, il y a des ressemblances indéniables : elles s'expliquent si l'on admet que Coppo avait mis à profit son séjour forcé à Sienne pour s'inspirer des leçons des peintres siennois. A cette époque, la peinture, dans le reste de la Toscane, devait être sensiblement en retard sur la peinture siennoise, si l'on en juge, par exemple, par ce qui nous reste de Margaritone d'Arezzo. Vasari n'aurait pas eu tort, somme toute, de faire commencer l'histoire de la peinture avec Cimabue, c'est-à-dire avec le dernier tiers du XIIIe siècle, s'il n'avait prétendu parler que de la peinture à Florence. Sienne, comme Rome, avait de grands peintres quand Florence n'en avait pas encore; le XIIIe siècle est la plus belle période de l'histoire siennoise; c'est l'époque de la victoire de Monte Aperto, de la construction du dôme et du Municipe, l'époque de Guido et de Duccio.



Arrivons à Cimabue.

Ce n'est pas, au sens strict, un personnage fabuleux : il a existé, aux environs de l'an 1300, un artiste ainsi nommé, ou plutôt sur-

nommé; et cet artiste était florentin. Mais qu'il ait été pour l'art italien un initiateur et pour Giotto un précurseur, qu'il ait fait sortir la peinture toscane de l'ornière byzantine, c'est ce que, malgré Vasari et la tradition moutonnière, il faudrait une bonne fois se refuser à répéter.

Tout ce qu'on sait de positif sur l'œuvre de Cimabue est contenu dans deux documents trouvés à Pise, d'après lesquels il aurait travaillé en 1301 à la mosaïque absidiale de la cathédrale, et, la même année, aurait reçu commande d'un retable pour la confrérie de l'hôpital. La mosaïque a subi depuis le XIVe siècle de trop importantes retouches pour qu'on en puisse apprécier le style primitif; le retable, s'il a été exécuté, ne nous est point parvenu. « Giovanni, dit Vasari, naquit de la noble famille des Cimabui. » Les documents trouvés à Pise apprennent que Cimabue s'appelait non pas Giovanni, mais Cenni. Il n'y a du reste pas eu à Florence de famille, patricienne ou plébéienne, du nom de Cimabui.

Qu'importe, répondra-t-on, que les pièces d'archives disent si peu de choses sur Cimabue ? Sa gloire n'est-elle pas attestée par les vers fameux du Dante :

Credete Cimabue nella pintura
tener lo campo : ed ora ha Giotto il grido,
si che la fama di colui oscura (Purg., XI, 94-96).

Or, précisément, nous croyons que ces vers signifient juste le contraire de ce qu'on leur fait dire.

On pense qu'ils signifient que Giotto, le grand peintre florentin du XIVe siècle, a été précédé, à la fin du XIIIe siècle, par un peintre florentin non moins grand, Cimabue ; telle est l'explication traditionnelle ; elle remonte à la fin du XIVe siècle, on la trouve déjà dans les *Vite* de Filippo Villani.

Il faut lire le contexte pour comprendre un texte. Dans le chant du *Purgatoire* dont ces vers sont tirés, il s'agit des arrogants, des orgueilleux, des vaniteux. « Une des âmes me reconnut : N'es-tu pas, lui dis je, Oderisi, la gloire de Gubbio et de l'art que les Parisiens appellent l'enluminure ? — Frère, répondit-elle, les vélins qu'enlumine Franco de Bologne plaisent aujourd'hui plus que ceux que j'ai peints : c'est un aveu que, vivant, je n'eusse jamais fait, tant je désirais passer pour le premier. L'orgueil est puni en ce lieu ; et même je ne serais pas ici, si, pouvant pécher encore, je ne m'étais tourné vers Dieu (c'est-à-dire : mon orgueil m'aurait valu l'enfer, si, avant de mourir, je n'avais fait repentance). O vaine gloire du pouvoir humain, quand tu dois passer, que tu passes vite ! Cimabue crut être le maître du champ de la peinture, et maintenant c'est de Giotto

que l'on parle, et il efface le renom de l'autre. Guido (Cavalcanti) a enlevé la gloire littéraire à Guido (Guinicelli) et peut-être un troisième (Dante) est-il né qui les détrônera tous les deux. » Le sens, malgré l'obscurité des trois vers

O vanagloria dell' umane posse:
com' poco il verde in su la cima dura
se non è giunta dall' etadi grosse

ne paraît pas douteux : la gloire du génie est durable, celle de Giotto, celle que se promet Dante; mais la vogue qui s'attache à des œuvres médiocres est éphémère : telle la vogue dont Oderisi, les Guido, Cimabue ont joui un temps. Ce qu'il faut conclure de ce passage, c'est non pas que Cimabue fut un grand peintre, mais un homme assez vaniteux et, au jugement du poète, un artiste bien inférieur à Giotto. La mention que Dante fait de Cimabue ne tient pas du panégyrique, mais presque de la satire. Elle répond peut-être à une rivalité entre Cimabue et Giotto; Vasari, qui fait naître Cimabue en 1240 et Giotto en 1276, met entre les deux artistes exactement l'intervalle d'une génération : c'est parce qu'il croyait, suivant une tradition populaire à Florence et qui a pour origine les vers de Dante mal compris, que Giotto avait été l'élève de Cimabue. En réalité, les dates de naissance des deux artistes sont de l'invention de Vasari, il ne les a trouvées nulle part : Giotto paraît né dix ans plus tôt que Vasari ne le dit; quant à Cimabue, nous avons vu qu'en 1301, il travaillait à Pise, à une date où Giotto était déjà célèbre; mais Cimabue doit être plus ancien que Giotto, car on a trouvé dans les archives de *Santa Maria Maggiore* à Rome, au bas d'un acte notarié daté du 18 juin 1277, la signature d'un nommé *Cimmaboue pictor de Florencia.*

* * *

De toutes les œuvres que Vasari attribue à Cimabue, la plus célèbre est le grand retable de *Santa Maria Novella*, à Florence. Au temps de Vasari, cette peinture n'était déjà plus à sa place primitive : Vasari dit qu'elle était suspendue au mur du bas-côté droit, entre la chapelle des Ruccellai et celle des Bardi; elle est aujourd'hui dans la chapelle des Ruccellai, d'où le nom, somme toute impropre, qu'on lui donne généralement. « Cette madone, dit Vasari, plus grande que toutes celles qu'on avait peintes jusqu'alors, et les anges qui l'entourent témoignent que si Cimabue pratiquait encore la manière grecque, il s'approchait néanmoins quelque peu du style moderne. Aussi ce tableau excita-t-il un enthousiasme général, et l'on déclara que c'était la plus belle œuvre qu'on eût faite jusque-là. Le peuple

porta la madone en triomphe, au bruit des trompettes, de la maison de Cimabue jusqu'à l'église. La tradition raconte, et on lit dans les mémoires de quelques vieux peintres, que, pendant que Cimabue travaillait à ce tableau, le roi Charles le Vieux d'Anjou passa par Florence et les magistrats, entre autres honneurs et prévenances, le conduisirent voir le tableau. Comme personne ne l'avait encore vu, tandis qu'on le montrait au roi, tous les Florentins accoururent en foule... En souvenir de la joie qu'ils manifestèrent, on donna au faubourg où se trouvait l'atelier de Cimabue, le nom de *Borgo Allegri*, qu'il a toujours gardé. »

Les « mémoires » auxquels Vasari se réfère ici, ne sont point, quoiqu'il prétende, ceux de « quelques vieux peintres » : Ghiberti dans ses *Commentaires* (écrits vers 1450), dit simplement de Cimabue qu'il fut un disciple des Byzantins, *tenne la maniera greca*, mais ne parle point de la madone Ruccellai. Vasari a emprunté son récit aux ouvrages de deux érudits Florentins, à la compilation d'Antonio Belli qui fut composée vers 1500 et qui n'a été publiée qu'il y a treize ans, et au *Memoriale* de Francesco Albertinelli (1510).

Une première chose, dans le récit de Vasari, nous met en défiance. *Santa Maria Novella* ne fut commencée qu'en 1278 ; et c'est en 1267 que Charles d'Anjou vint à Florence. Ni Villani, ni Malaspini, les chroniqueurs qui nous renseignent sur le séjour de Charles à Florence, ne mentionnent de visite à la *bottega* de Cimabue. C'est une pure invention de Vasari : il en a plus d'une autre à son passif. Ses contemporains le savaient bien : un de ses collaborateurs, le moine olivétain dom Mintato Pitti témoigne ainsi : « La première fois que Vasari imprima son livre, je l'aidai grandement, en lui fournissant une quantité de contes et une infinité de mensonges ; mais il refusa mes services pour sa seconde édition, et augmenta tellement son ouvrage, il y ajouta tant de choses et les mêla si bien, que je ne peux même plus reconnaître mes propres inventions. » (Gaye, *Carteggio*, I, p. 150 ; Perkins, *Les sculpteurs italiens*, I, p. 170.)

Les chroniques florentines ne disent rien non plus du transfert triomphal de la madone depuis l'atelier du peintre jusqu'à l'église. Elles n'en disent rien, et pour cause : ce n'est pas à Florence, mais à Sienne que se passa cette chose magnifique, toute une grande ville interrompant le travail quotidien pour célébrer l'achèvement d'un chef-d'œuvre : le fait eut lieu à Sienne le 3 juin 1311, quand le plus grand des maîtres siennois, Duccio di Buoninsegna, eut terminé le retable du dôme. « Le jour où le retable fut porté au dôme, dit une chronique siennoise, les boutiques furent fermées ; les prêtres et les moines, sous la conduite de l'évêque, et suivis des Neuf, des autres fonctionnaires et des citoyens, allèrent chercher l'image des cierges à la main ; derrière l'image suivaient les femmes et les enfants ; les cloches son-

naient à toute volée ; des prières furent récitées et des aumônes distribuées aux pauvres. »

Dans la biographie, si sèche et si erronée, qu'il consacre à Duccio, Vasari ne dit rien de cette glorieuse journée. Duccio en a été dépouillé au profit de Cimabue. Mais il y a plus : la madone Ruccellai, elle-même, est à Duccio ; ce chef-d'œuvre de la peinture archaïque, dont le chauvinisme florentin a fait honneur à Cimabue, doit être revendiqué pour le grand maître de l'école siennoise ; on y est obligé par des raisons documentaires et par des raisons de style ; ajoutons que si la madone Ruccellai était vraiment de Cimabue, les vers de Dante que nous citions tantôt, seraient injustes : car le maître à qui l'on doit cette page incomparable de la peinture mystique, n'a pas été dépassé.

On n'a trouvé aucun document qui établisse que la madone Ruccellai soit de Cimabue, ni même que Cimabue ait exécuté un travail quelconque à *Santa Maria Novella*. Au contraire, il existe, aux Archives de Florence, un contrat passé le 15 avril 1285 entre Duccio di Buoninsegna et la confrérie de la Vierge, contrat par lequel la confrérie commandait au peintre, pour l'autel qu'elle avait à *Santa Maria Novella*, un retable représentant la Vierge. Si l'on songe à l'antipathie séculaire des Florentins pour les Siennois, il faut, pour expliquer cette commande faite à un Siennois, que les peintres de Sienne, particulièrement Duccio, eussent à cette époque une supériorité marquée sur les peintres de Florence. Les confrères de Marie savaient ce qu'ils faisaient en s'adressant à Duccio : la madone qu'il leur peignit n'est autre que la madone Ruccellai.

On doit revendiquer de même pour Duccio la madone de *Santa Trinita*, sujourd'hui au musée de l'Académie de Florence ; la madone de *Santa Croce*, aujourd'hui à la National Gallery de Londres ; enfin, la madone de *S. Francesco* de Pise, aujourd'hui au musée du Louvre. Toutes proviennent de grands retables qui montraient la Vierge, d'une taille surhumaine, siégeant « en majesté » au milieu des anges. Les ressemblances de ces retables avec celui de la chapelle Ruccellai sont manifestes. Vasari, qui croyait de Cimabue la madone Ruccellai, a été logique en attribuant à Cimabue ces autres madones qui ressemblent tant à celle-là. En étudiant, dans la prochaine leçon, le retable de Duccio à la cathédrale de Sienne, nous aurons à analyser le type de madone de ce maître et nous verrons que ce type est celui de toutes les prétendues Vierges de Cimabue, avec quelques variantes et modifications bien naturelles, puisqu'il s'agit d'œuvres à répartir entre les diverses périodes d'une longue carrière artistique.

BIBLIOGRAPHIE

Outre Vasari (Vies de Cimabue et de Duccio) et le t. I de la réédition anglaise de Crowe et Cavalcaselle citée dans la bibliographie de la leçon précédente : consulter :

1. *Il libro di Antonio Billi*, éd. Frey, Berlin, Grote, 1892.
2. G. Milanesi, *Della vera età di Guido pittore Senese*, 1859 (réédité dans les *Scritti vari* du même, Sienne, 1873).
3. Fontana, *Due documenti inediti riguardenti Cimabue*, Pise, 1878.
4. Strzygowski, *Cimabue und Rom*, Vienne, 1888.
5. Wickhoff, *Ueber die Zeit des Guido von Siena*, dans *Mittheilungen des Instituts für œsterr. Geschichtsforschung*, Innspruck, 1889, pp. 244 et suivantes.
6. Berenson, *The study and criticism of italian art*, 1re série, Londres, Bell, 1903 (ch. I : Vasari in the light of recents publications).
7. Lisini, *Notizie di Duccio pittore e della sua celebre ancona* (extrait du *Bulletino Senese di storia patria*, 1898).

PROJECTIONS

1. Madone de Guido, au Municipe de Sienne (Alinari, 9448).
2. Madone attribuée à Guido, à l'Académie de Sienne (Lombardi, 768).
3. Retable de Saint-Pierre, à l'Académie de Sienne (Lombardi, 2432).
4. Madone de Coppo (Lombardi, 650).
5. Saint François, par Margaritone, à la Pinacothèque d'Arezzo (d'après Zimmermann, *Giotto*, I, fig. 74).
6. Madone Ruccellai (Alinari, 4020).
7. Madone de *S. Trinita*, à l'Académie de Florence (Alinari, 1430).
8. Madone de *S. Croce*, à la National Gallery de Londres (d'après Crowe et Cavalcaselle, éd. Douglas, I, p. 184).
9. Madone de *S. Francesco* de Pise, au Louvre (d'après Crowe et Cavalcaselle, I, p. 182).
10. Madone du retable de Duccio, à l'*Opera del Duomo*, Sienne (Lombardi, 344).

TROISIÈME LEÇON

Le retable de Duccio à la cathédrale de Sienne.

Nulle des biographies du recueil des *Vies* ne prouve mieux que celle de Duccio combien il faut se méfier de Vasari. A en croire Vasari, Duccio aurait fleuri vers 1350, et son œuvre la plus remarquable serait le fameux pavé de marbre à dessins gravés qui fait encore aujourd'hui l'un des ornements de la cathédrale de Sienne.

Ce pavé fut commencé vers le milieu du XIVe siècle (exactement en 1359). Vasari, qui devait savoir cela et qui croyait que Duccio avait travaillé au pavé, a fixé par induction l'apogée de Duccio vers 1350 : il n'y a pas d'autre raison de la date tout à fait inexacte qu'il assigne au grand maître siennois.

On ignore quand est né Duccio (abréviation de Guiduccio, qui est le diminutif de Guido) ; mais on sait qu'en 1285 la confrérie de la Vierge, à *Santa Maria Novella* de Florence, lui confiait l'exécution d'un grand retable : il fallait qu'à cette date Florence fut encore bien pauvre en artistes, et Duccio bien célèbre dans toute la Toscane pour qu'il reçut une commande de cette importance hors de sa ville natale, dans la rivale de Sienne. On peut donc admettre qu'il naquit dans le milieu du XIIIe siècle, environ une génération avant Giotto. Les archives de Sienne, si riches en documents du Moyen Age, renferment plusieurs pièces concernant notre peintre : comme la dernière est de 1320, il est assez vraisemblable que Duccio a dû mourir cette année-là, ou peu de temps après. Les plus anciennes datent de 1282-1285 : à cette époque, il peint modestement, au prix ordinaire, huit ou dix sous, de ces planchettes de bois entre lesquelles étaient reliés les comptes semestriels de la *Bicchierna*, c'est-à-dire de l'administration financière de Sienne (le mot dérive de l'allemand *Bücher*, livres de compte). En 1302, il peint une Madone avec gradin, aujourd'hui disparue, pour la chapelle du Palais Public. De 1308 à 1311, il exécute le gigantesque retable du maître-autel de la cathédrale de Sienne. C'est son œuvre capitale, qui subsiste presque entière et sur laquelle nous sommes tout à fait bien renseignés par plusieurs documents écrits. Le contrat de commande fut passé le 9 octobre 1308, devant notaire et témoins, entre la fabrique du dôme d'une part, représentée par son « ouvrier », *operarius*, c'est-à-dire par son président, et Duccio d'autre part ; c'est un document caractéristique de la condition des artistes à cette époque, de la façon dont le Moyen Age surveillait et, si je puis dire, ligotait le travail : « Le dit Duccio a promis et accordé audit ouvrier, recevant et

stipulant pour ladite Œuvre de Sainte-Marie et en son nom, de peindre et faire ledit tableau du mieux qu'il pourra et saura et que le Seigneur lui octroiera ; et de travailler sans relâche audit tableau pendant tout le temps auquel il y pourra être travaillé ; et de n'accepter ni recevoir aucun autre travail à faire, tant que ledit tableau n'aura été achevé et fait. Ledit ouvrier, au nom de ladite Œuvre et pour elle, a promis de donner et payer audit Duccio, pour son salaire dudit ouvrage et travail, seize sous en deniers siennois, pour chaque jour que ledit Duccio travaillera de ses mains audit tableau ; sauf que, s'il perdait quelque partie d'une journée, elle lui serait décomptée dudit salaire, selon estimation du temps perdu... En outre, ledit Duccio, pour plus de sûreté, a juré librement sur les saints Evangiles, le livre ayant été touché corporellement (*corporaliter*), d'observer et remplir le tout et chacune des choses dites, en bonne foi, sans fraude, en tout et par tout, comme il est contenu ci-dessus. »

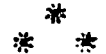
Le retable fut terminé en juin 1311 (selon quelques témoignages, en juin 1310). Il avait coûté 3.000 florins d'or, somme énorme pour le temps. L'Œuvre de la Cathédrale avait entendu ne rien épargner pour glorifier la Vierge, sous la protection de laquelle Sienne s'était mise, lors de la bataille de Monte-Aperto : *Sena vetus, civitas Virginis*. Les Siennois voulaient éclipser les autres villes d'Italie par la magnificence de leur piété ; le retable qu'ils commandaient à leur meilleur peintre devait être digne de la cathédrale colossale qu'ils rêvaient de bâtir et qui ne fut jamais achevée. Cette outrance de l'âme siennoise exaspérait Florence :

Or fu giammai
Gente si vana, come la senese?
Certo non la francesca si d'assai (Inf., XXIX).

On peut ne pas souscrire à ces reproches, et aimer Sienne justement pour avoir trop osé.

Nous avons vu dans la dernière leçon avec quelle pompe le retable de Duccio fut transporté du faubourg où était l'atelier de l'artiste jusqu'au maître-autel du Dôme où il remplaça une vieille madone, dite la « Madone aux grands yeux », *Madonna degli occhi grossi*. Mais de même que la vieille icone avait dû céder la place à la nouvelle, de même, un jour, celle-ci fut sacrifiée à une révolution du goût. Les grands retables que le Moyen Age avait placés sur les maître-autels, déplaisaient aux Italiens de la Renaissance, qui en laissaient la mode aux transalpins, aux Allemands. Les gens de Sienne, en 1506, abattirent le leur ; l'autel, dépouillé de son antique parure, fut reporté plus avant dans la nef et abrité sous un riche tabernacle de bronze, œuvre du Vecchietta ; quant au retable, il fut

relégué dans un dépôt et tomba dans l'oubli. Au milieu du XVIe siècle, Vasari, qui ne l'a connu que par les *Commentaires* de Ghiberti, dit l'avoir cherché, mais en vain. Comme cet autre chef-d'œuvre de la peinture mystique du Moyen Age, le retable de l'Agneau à Saint-Bavon de Gand, celui de Duccio a été dépecé et dispersé. Il devait mesurer à peu près cinq mètres de haut : pour loger cette énorme machine dans le dépôt de la Maison d'œuvre, on dut scier l'encadrement gothique, abattre les pinacles qui le surmontaient ; de cet encadrement, qui était en bois sculpté et doré, avec des médaillons décorés de peintures délicates comme des miniatures, il ne reste rien. Vers 1600, la partie centrale fut accrochée dans la cathédrale, contre un mur. Au XIXe siècle, on eut l'idée de la scier en deux morceaux, dans le sens de l'épaisseur, pour qu'on en pût voir les deux faces : cette opération n'alla pas, comme on pense, sans endommager les peintures ; à la même époque, un fragment de la prédelle inférieure (la Nativité de J.-C.) passait au musée de Berlin. Depuis 1887, tout ce que Sienne garde du retable est conservé au musée de l'Œuvre ; ce n'est guère que depuis cette date, qu'étant exposé en belle lumière et reproduit par la photographie, le retable de Duccio a pris dans l'histoire de l'art italien la place éminente qui lui revient.



Le corps du retable est formé de fortes planches de peuplier verticales, assemblées par des traverses de châtaignier. Les figures sont peintes à la détrempe, le fond est d'or. Or et couleurs sont posés sur une couche de plâtre fin, épaisse d'un millimètre environ, appliquée non pas à même le bois, mais sur une toile de lin, qui est collée contre les planches. C'est le procédé ordinaire de la peinture sur bois au Moyen Age. Vasari en attribue l'invention à son compatriote Margaritone : « Margaritone fut le premier qui chercha ce qu'il y avait à faire, quand on peint des panneaux de bois, pour qu'ils tiennent bien dans les joints, et qu'ils ne se fendent ni se fissurent une fois peints. Il étendait une toile de lin sur le panneau, l'y attachait avec une forte colle faite de rognures de parchemin, puis la couvrait entièrement de plâtre. Il trouva de même l'application de l'or en feuilles et son brunissage... » Et l'énumération continue. En réalité, ces procédés étaient connus bien avant Margaritone : les peintres parisiens du commencement du XIIIe siècle les employaient déjà comme il résulte du *Livre des métiers* d'Etienne Boileau (1240), lequel n'innove rien, mais seulement réglemente les usages anciens ; à Sienne même, le retable de l'abbaye de la Berardenga, à l'Académie, daté de 1215, bien avant que Margaritone fût né, est peint selon la technique qu'on vient de dire.

Sur le panneau ainsi apprêté, le peintre commençait par tracer ses

figures à la pointe ; puis, selon la méthode byzantine, à laquelle les Italiens restèrent fidèles jusqu'à l'Angelico, il remplissait les figures d'un ton verdâtre, qui formait comme la base des autres couleurs ; cette préparation verdâtre transparaît sous les chairs, dans les parties endommagées des tableaux archaïques. Sur ce fond, Duccio, et à son exemple tous les Siennois, modelaient au pinceau leurs figures, lentement, minutieusement. L'enduit de plâtre mettait du temps à sécher et entretenait, pendant que le peintre appliquait ses couleurs, une humidité convenable. Le peintre travaillait avec une patience de miniaturiste, soignant les ornements des vêtements, les traits d'or dont s'irradient les êtres glorieux, le Christ, la Vierge, les Anges ; comme le miniaturiste, il n'employait que des tons francs, des couleurs éclatantes. Il se faisait orfèvre pour buriner ou pour mouler les nimbes dans l'or ; les nimbes, a-t-on dit, sont le triomphe de l'école siennoise ; rien de plus exquis que ceux des Anges du retable de Duccio ; des arabesques s'y jouent, des fleurs y sont gravées.

Le retable de Duccio n'avait pas de volets ; il se composait d'un énorme panneau central, qui mesure aujourd'hui, sans son cadre, lequel, comme on l'a dit, n'existe plus, 2 m. de haut sur 4 m. 26 de large ; de deux gradins, l'un au-dessous, l'autre au-dessus du panneau central ; enfin, d'un couronnement gothique, formé de tabernacles et de pinacles, où étaient peints des anges. Destiné au maître-autel d'une cathédrale, il était peint des deux côtés.

La face antérieure du panneau central représentait ce que les Italiens appellent la *Maestà*, c'est-à-dire la Madone trônant au milieu des Anges et des Saints. La Vierge étant deux fois plus grande que les personnes qui l'entourent, le haut du champ, à droite et à gauche de la tête de la Vierge, aurait été vide si le peintre ne l'avait pas rempli avec une frise séparée du reste de la composition par une bande en relief et dans laquelle les Apôtres sont représentés en demi-figure (saint Pierre et saint Jean exceptés, qui sont aux côtés de la Vierge).

La face antérieure du gradin inférieur était formée de sept compartiments carrés, alternant avec des compartiments étroits : dans ceux-ci étaient peints les prophètes qui avaient prédit la venue du Christ, dans ceux-là des scènes de la vie du Christ, depuis la Nativité jusqu'aux Noces de Cana. La face antérieure du gradin supérieur représentait l'histoire de la Vierge après l'Ascension du Christ.

De l'autre côté, le retable n'avait pas de gradin inférieur. Le panneau central était divisé en 26 compartiments représentant, selon l'ordre des événements, la Passion du Christ, depuis l'entrée à Jérusalem jusqu'à l'Apparition aux pèlerins d'Emmaüs ; ces compositions se suivent en deux doubles zones (donc en quatre bandes), séparées l'une de l'autre par une frise dorée, très simple ; le commencement est en bas, à gauche ; quatre compartiments sont plus grands que les

autres, l'Entrée à Jérusalem, le Christ au mont des Oliviers, le Baiser de Judas, enfin, le plus grand de tous, la Crucifixion. Le gradin supérieur, dont quelques morceaux sont perdus, représentait diverses apparitions du Seigneur après sa résurrection.

En somme, le retable du Dôme de Sienne était consacré aux deux thèmes capitaux de l'art du Moyen Age : la Vierge en gloire, et l'histoire du Sauveur et de Marie. Voyons comment Duccio avait traité l'un et l'autre.

***

La *Maestà* était la partie la plus importante de cet ex-voto prodigieux, celle qu'on voyait d'abord et du plus loin. A la lumière des cierges, ses ors et ses vives couleurs, dans la splendeur du cadre gothique, devaient former un ensemble éblouissant qui, dès le premier coup d'œil, ravissait en extase : c'était, mais combien plus puissant, l'effet que produit aujourd'hui, dans *Or San Michele*, la Vierge de Daddi. Si les compositions narratives des gradins et du revers apprenaient ou rappelaient, à qui s'approchait, les histoires évangéliques, la *Maestà* donnait au fidèle, dès qu'il avait franchi le seuil de la nef, la vision du monde céleste : on eût dit une fenêtre ouverte sur le paradis. La Vierge surhumaine, de taille surnaturelle, est assise sur un trône, l'Enfant sur son giron ; son visage qui s'incline a une douceur infinie ; autour d'elle, nimbés d'or, les personnages de sa cour céleste : d'abord les bons patrons de Sienne, saint Ansan, saint Sévère, saint Crescent, saint Victor, qui implorent la Vierge pour leur ville ; puis les plus grands des saints, Pierre, Paul et les deux Jean, avec les deux saintes qui, dans les visions du temps, sont les suivantes ordinaires de Marie, Agnès et Catherine ; enfin, les Anges, qui forment comme sa garde d'honneur : appuyés au dossier du trône, respectueux et tendres, ils remplissent avec ferveur le devoir des Anges, qui est l'adoration.

On a dit de Memling que ses peintures ont quelque chose de lyrique ; il y a en effet dans l'art des grands peintres mystiques, Memling ou Lochner, fra Angelico ou Duccio, comme un chant intérieur que l'âme entend. Les madones de Duccio sont émouvantes à la façon d'un cantique ; celle de Sienne, au milieu des Apôtres, des Saints et des Anges, fait songer aux derniers chants du *Paradis* de Dante, à ceux qui sont consacrés à Marie et où le paradis est comparé à une immense rose blanche dont la Vierge occupe le centre et dont les âmes bienheureuses, d'étoles blanches vêtues, forment les pétales :

In forma dunque di candida rosa,
mi si mostrava la milizia santa
che nel suo sangue Cristo fece sposa (Parad., XXXI).

Sienne, la ville natale de sainte Catherine et de saint Bernardin, fut la plus mystique des cités italiennes ; nulle n'a produit plus de saints ni de saintes ; nulle n'a eu pour Marie un culte plus fervent. L'art siennois, dès ses plus anciennes créations, dès les madones de Guido, exprime ce caractère foncier de l'âme nationale : il est mystique profondément ; mais c'est par Duccio que la mysticité siennoise s'est exprimée de la façon la plus grandiose.

Cette mysticité n'a rien de sombre ; de l'âme apeurée de la vieille Etrurie, qui semble revivre dans les vers du Dante, dans telles fresques de Florence ou de Pise, les Toscans de Sienne n'ont pas hérité : les démons, les épouvantements de la mort et de l'*Orco* n'ont pas trouvé place au retable du Dôme. La mysticité siennoise est faite de tendresse et de douceur. Les Vierges de Duccio tiennent Jésus comme une mère son enfant ; quelle différence avec les Vierges romanes : sur les genoux de celles-ci, le Fils est assis, sans qu'elles l'osent toucher : lui, d'une main, bénit, de l'autre tient le Livre ; la Vierge se raidit, figée dans la crainte d'une créature devant Dieu. Admire qui voudra, avec Didron (*Annales archéologiques*, I, p.219), ces mornes idoles des temps barbares : dès que la foi chrétienne eut des images qui représentaient la Vierge d'une façon humaine, comme une mère dont Jésus est vraiment l'enfant, elle n'hésita pas. Dans notre sculpture française, entre les Vierges romanes du XIIe siècle (par exemple, en Lorraine, celle de Mont-devant-Sassey), et les Vierges du XIIIe (par exemple l'incomparable statue du porche d'Amiens), il y a un abîme. A quoi attribuer l'évolution dont témoignent les douces Vierges de Duccio ? Faut-il croire que l'influence de l'art français du XIIIe siècle se soit fait sentir sur la peinture siennoise, l'ait libérée du hiératisme ? C'est bien douteux. Je croirais plutôt que si la peinture siennoise, au XIIIe siècle, s'affranchit du hiératisme, c'est qu'un mouvement général se produit dans ce sens, non seulement en France mais en Italie, non seulement en Occident mais en Orient : car l'art byzantin aussi, au XIIIe siècle, secoue le joug des vieilles formules, s'agite sous ses bandelettes pour saisir la vérité et la vie ; dans toute la chrétienté, il y a au XIIIe siècle une nuit qui se dissipe et une aube qui point.



Après le peintre mystique de la Vierge et des Anges, étudions le narrateur des scènes évangéliques.

La plupart de ces quarante et quelques tableaux sont fort remarquables comme composition, disposés de façon à rendre plus intense l'effet dramatique (par exemple le Baiser de Judas) ; tous racontent avec clarté et précision. Certes, cet Evangile historié témoigne d'une émotion profonde et d'un don admirable d'invention ; l'imagi-

nation qui a réalisé de la sorte les indications brèves et sobres de l'Evangile a créé des schèmes définitifs : tels l'Entrée à Jérusalem, le Sermon après la Cène, le Lavement des pieds, le Reniement de saint Pierre, le Christ au Jardin des Olives, le Baiser de Judas, la Crucifixion, la Descente de croix, la Descente aux limbes, les Maries au sépulcre, l'Apparition à Marie-Madeleine, l'Apparition aux deux disciples près d'Emmaüs. Je n'hésite pas à dire que si Duccio avait tiré de son propre fond ces compositions, aucun artiste, dans le domaine des arts plastiques, ne lui serait comparable pour l'invention et la poésie.

Mais la vérité est que ces inventions sublimes ne sont pas de lui, pas plus, par exemple, que *Lancelot* ou *Perceval* ne sont de l'invention de Chrestien de Troyes. Avant Duccio, l'art chrétien représentait déjà l'Entrée à Jérusalem, par exemple, ou la Descente aux limbes, exactement de la même façon que Duccio les a représentées, avec les mêmes détails, les mêmes gestes. Toutes les compositions du retable de Sienne existaient déjà dans le grand trésor anonyme de l'art byzantin. C'étaient de véritables thèmes populaires, une sorte de folk-lore pictural que l'imagination chrétienne avait lentement constitué. Il faudrait étudier ces thèmes un à un, minutieusement, depuis l'art lointain des catacombes jusqu'aux mosaïques de Venise et de Palerme, et jusqu'aux fresques de Mistra, pour voir ce que Duccio a pu y mettre de personnel : mais on peut être sûr d'avance que cette part d'invention serait faible. En voici la preuve. La meilleure façon de déchiffrer les compositions narratives du retable de Sienne, c'est de s'aider du *Guide de la Peinture*, le manuel iconographique des peintres de l'Athos (écrit à la fin du xv[e] siècle, mais qui représente l'invariable tradition byzantine). Après avoir, par exemple, regardé au revers du retable la Descente de croix, reportons-nous au *Guide* : voici ce qu'il prescrit : « Montagne. La croix debout. Une échelle appuyée contre la croix. Joseph, au haut de l'échelle, tient le Christ à bras le corps et le descend. Au bas, la Vierge debout, reçoit le corps dans ses bras et en baise le visage. Derrière la Théotocos, les saintes femmes : Marie-Madeleine prend le bras gauche du Christ et l'embrasse... Nicodème, baissé, arrache le clou des pieds avec des tenailles... » Tout cela se retrouve exactement dans le panneau de Duccio, les personnages, les gestes, tout, jusqu'aux tenailles. Chacun pourra facilement poursuivre cette instructive comparaison. Faute de la faire, on déchiffre mal les détails innombrables de ces histoires : ainsi, dans le Lavement des pieds, tel que Duccio l'a représenté, saint Pierre porte la main à la tête : c'est, dit M. Berenson (*Central italian painters*, p. 21), pour s'assurer qu'il ne rêve pas, que c'est bien à lui, Pierre, que le Seigneur, dans son humilité, lave les pieds ; en réalité, le geste de Pierre traduit les pa-

roles de l'apôtre : « Seigneur, lave-moi non seulement les pieds, mais les mains et la tête » (*Jean*, XIII, 9), et ce geste est prescrit par le *Guide* : « La sainte Ablution : Une maison. Pierre, assis sur une chaise, montre d'une main ses pieds ; il place l'autre sur sa tête... »

* * *

Où et comment Duccio avait-il acquis cette connaissance approfondie de l'iconographie byzantine? Supposer, avec M. Berenson (*op. cit.*, p. 41), qu'il avait séjourné dans la capitale des Paléologues serait une hypothèse gratuite et bien inutile : un Italien du XIII[e] siècle, pour connaître l'art byzantin, ses procédés et ses thèmes, n'avait pas besoin de quitter son pays : les fresques et les tableaux *alla maniera greca*, les mosaïques murales de Grotta Ferrata, de Saint Marc à Venise et du pays vénitien, les mosaïques portatives (comme celles de l'Œuvre du Dôme à Florence) et tant d'autres produits excellents de l'art patient et raffiné de Byzance, les ivoires, les stéatites, les orfèvreries, les émaux, les étoffes historiées, les miniatures des manuscrits — surtout les miniatures — suffisaient pour valoir à Byzance des admirateurs et des imitateurs qui n'avaient pas besoin d'aller à Constantinople. C'est aux miniatures portatives, par exemple, qu'est empruntée la division en compartiments du revers du retable. Les vêtements antiques où Duccio drape ses personnages, le sceptre léger qu'il met aux mains des Anges, la bandelette à bouts flottants dont il ceint leurs fronts, la bande d'or dont il orne le voile de la Vierge et la robe du Christ, les stries d'or qui fulgurent sur les vêtements des êtres glorieux, le Christ, la Vierge, les Anges, la façon conventionnelle dont il représente le paysage (arbres, rochers) — autant d'emprunts à l'art byzantin.

Il lui a emprunté plus encore : ses types de visages, aussi bien le type barbu des prophètes et des apôtres ou le type hirsute du Précurseur que le type de la Vierge ou des Anges. Par exemple, il représente barbu l'apôtre Jean, selon l'usage grec : l'art grec prend l'apôtre au moment où il écrivait l'*Apocalypse*, l'art occidental à l'âge qu'il avait à la Cène, au moment où il s'est reposé sur la poitrine du Christ. Quant au type de la Vierge, si peu familier que l'on soit avec l'art byzantin du Moyen Age, avec ce qu'on a appelé le second âge d'or du byzantinisme (XI[e]-XII[e] siècles), on retrouve dans les Madones de Duccio, dans ses « Vierges aux longs regards », les yeux en amande, le nez grec, la bouche marquée d'un pli léger au coin des lèvres, le visage ovale des Panaghias. Vraiment, l'œuvre de Duccio est si bien greffée sur le vieux tronc byzantin qu'elle en est inséparable ; on peut même dire qu'elle est la production parfaite de cet art suavement austère : la fleur la plus belle et la plus

parfumée de l'art byzantin, ce n'est pas à Byzance, mais à Sienne, qu'elle a fleuri. Somme toute, il faut, sur Duccio, s'en tenir au jugement de Ghiberti : *tenne la maniera greca*.

« Si la beauté individuelle, dit Burckardt, était le but suprême de la peinture, Duccio eût devancé le XIVe siècle. Il doit avoir éprouvé une joie profonde le jour où, devant ses contemporains étonnés, il put, de lui-même, et sans rien emprunter, comme Niccolo Pisano, aux modèles antiques, rendre la beauté du visage humain, la grâce exquise des mouvements de ses attitudes. » Il y a dans cette appréciation, un mélange de vérité et d'erreur. Sans doute, Duccio n'a pas, comme son contemporain Niccolo, imité directement l'art de la Grèce antique : il fait mieux, il le continue, il poursuit ce rêve obstiné de beauté pure, surhumaine, olympienne, que l'Hellade païenne avait commencé et que l'art byzantin achève à sa façon. Mais ce qui est profondément juste, c'est de noter chez Duccio, comme le caractère essentiel, cette recherche de la beauté idéale, d'une beauté jeune, gracieuse et tendre. La beauté du visage virginal ou angélique, la grâce des attitudes juvéniles, formeront comme l'un des deux pôles entre lesquels oscillera l'art italien : en ce sens Duccio est le lointain précurseur de Raphaël, d'Andrea del Sarto, de Corrège. Mais l'âme italienne est aussi capable de grandeur tragique, de *terribilità*, que de suavité : Duccio n'en incarne qu'une partie : pour la connaître toute entière, il faut, après Duccio, étudier Giotto.

* * *

Un mot, pour terminer, sur la Madone du musée de Nancy, qu'une inscription, peinte sur le fond, attribue à Duccio : DUCCIO ME FACIEBAT AN(*n*)O S(*alutis*) CIↃCCLXXXIIII. Si ce tableau était vraiment de Duccio, s'il était une œuvre signée et datée du grand maître siennois, il serait d'une importance singulière. En réalité, l'inscription est un faux moderne. Le tableau est bien de l'école siennoise, mais la grosseur disgracieuse de la tête et de la joue, la forme du manteau et du voile, la maladresse avec laquelle sont dessinés les vêtements auraient dû empêcher qu'on prononçât le nom de Duccio. Cavalcaselle et Crowe l'attribuent à Taddeo di Bartolo, né vers 1363, élève — non pas fils, comme le dit Vasari — de Bartolo di mastro Fredi ; ce Taddeo fut un des archaïsants qui prolongèrent jusqu'au XVe siècle la manière de l'école mystique qui se rattache au maître du retable de Sienne : c'est ainsi que sur le manteau de la Madone de Nancy se retrouvent les traits d'or qui brillent, chez Duccio, sur les vêtements des êtres glorieux ; mais ces traits d'or ne se trouvent pas chez Duccio seulement, c'est une convention byzantine qui survit dans toute l'école siennoise ; si ces traits d'or

manquent sur la grande Vierge siennoise du Louvre (attribuée par les Vasaristes à Cimabue), c'est qu'une restauration malheureuse l'en a privée. La Madone de Nancy porte une couronne gravée au poinçon : aucune des Madones de Duccio n'est couronnée. On doit se demander d'ailleurs si la Madone de Nancy a toujours porté cette couronne, tant celle-ci est maladroitement exécutée.

BIBLIOGRAPHIE

Outre les *Vies* de Duccio et de Margaritone, par Vasari, les *Commentaires* de Ghiberti, et la brochure de Lisini citée dans la bibliographie de la leçon précédente, consulter : *a*) Pour les documents concernant Duccio : Milanesi, *Documenti per la storia dell' arte Senese* (Sienne, 1854), t. I, p. 158 (commande du retable de *Santa Maria Novella*), p. 166 (commande du retable de Sienne), p. 169 (extrait d'une chronique siennoise, sur l'inauguration triomphale du retable). — *b*) Pour la technique de Duccio : Cavalcaselle et Crowe, *Storia della pitt. italiana* (Florence, 1886), t. III, p. 10 ; Bouchot, *Les Primitifs français* (Paris, 1904), pp. 51-52. — *c*) Pour la description et l'appréciation du retable de Sienne : Burckardt, *Le Cicerone*, p. 507 de la traduction ; Pératé, *Duccio* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1893, 1er février et 1er septembre) ; Bererson, *The central italian painters of the Renaissance* (Londres, 1902), pp. 16-42. — *d*) Pour l'art byzantin et les rapports de Duccio avec l'art byzantin : Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne* (Paris, 1845) ; Kondakoff, *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures* (Paris, 1886) ; Müntz, *Les Mosaïques portatives* (*Bulletin monumental*, 1886) ; Illustration des ouvrages historiques de Schlumberger (*Nicéphore Phocas* et *L'Epopée byzantine*) ; Millet, *L'Art byzantin* (dans l'*Histoire de l'Art*, en cours de publication, sous la direction d'A. Michel) ; Millet, *Le Monastère de Daphni* (Paris, 1900). — *e*) Pour le tableau siennois du musée de Nancy : *Catalogue du musée de Nancy*, n° 59 ; Cavalcaselle et Crowe, *Storia*, t. III, p. 10 et t. IX, p. 246 ; Gonse, *Les grands musées de France*, p 60.

PROJECTIONS

1. *Maestà* du retable de Sienne (Lombardi, 344). — 2. Partie droite de la *Maestà* (L., 346) — 3 Partie gauche de la *Maestà* (L., 345). — 4 Sainte Agnès, fragment de la *Maestà* (L., 394). — 5. Sainte Catherine, fragment de la *Maestà* (L., 393). — 6 Les deux Anges adossés à la gauche du dossier de la Vierge (L., 396). — 7. Les deux Anges au-dessus de Saint Crescent. — 8. L'Entrée à Jérusalem (L., 355). — 9 La sainte Ablution (L. 356). — 10. Le Baiser de Judas (L. 361). — 11. La Crucifixion (L., 374). — 12. La Descente de Croix (L., 375). — 13 Les Saintes Femmes au sépulcre (L., 378). — 14. L'Entrée à Jérusalem, mosaïque de Dafni, d'après Schlumberger, *Epopée*, I, p. 741 — 15. La sainte Ablution, mosaïque d'H. Loucas, *Id.*, I, p. 121. — 16. Les Saintes Femmes au sépulcre, d'après un relief d'argent, au Louvre (Schlumberger, *Nicéphore Phocas*, p. 273) — 17. Mosaïque portative de Florence (Alinari, 4254). — 18. Anges byzantins, fragment d'une mosaïque de Venise, *Epopée*, II, p. 577.

QUATRIÈME LEÇON

Giotto : — I. Les œuvres romaines, et la chapelle de l'Arena.

Giotto naquit à Collo, écart de la commune de Vespignano, dans la belle vallée du Mugello, entre l'Apennin et les montagnes qu'on voit de Florence. Son père Bondone est qualifié de *vir praeclarus* dans un document : Giotto ne naquit donc point, quoi qu'en dise Vasari, d'un simple paysan. Le même Vasari fait naître Giotto en 1276 ; en réalité, Giotto a dû naître bien avant, car on ne peut croire qu'un jeune homme de 22 ans ait pu être chargé de travaux aussi importants que le retable de Saint-Pierre et la mosaïque de la Navicella (1298). Antonio Puccio, dans son *Centiloquio*, paraphrase en vers de la *Chronique* de Giovanni Villani, dit que Giotto mourut en 1336 à l'âge de 70 ans : ce qui mettrait sa naissance en 1266 ; ce témoignage est considérable, car Puccio a dû connaître Giotto.

***

Rome possède les plus anciennes œuvres du maître toscan. Dans les dernières années du XIIIe siècle, il exécute à Rome divers travaux pour le cardinal Giacomo Gaetani dei Stefaneschi, neveu de Boniface VIII : un triptyque pour le maître-autel de Saint-Pierre, qui lui fut payé 800 florins d'or, et la mosaïque de la Navicella commandée et exécutée en 1298, et payée 2,200 florins (dans ces prix étaient comprises toutes les fournitures, qui étaient à la charge de l'artiste).

Le triptyque est conservé aujourd'hui à la sacristie des chanoines de Saint-Pierre ; les trois panneaux sont maintenant séparés, et l'une des cinq parties de la prédelle a disparu. La partie centrale représente le Christ, de taille gigantesque, trônant, entouré d'anges en rangs superposés ; devant le trône, à la droite du Christ, le cardinal Stefaneschi figuré de profil et tout petit (portrait remarquable). Les rangs superposés de la milice angélique rappellent les *Majestés* siennoises ; mais le trône est de forme gothique, tandis qu'il serait de forme romaine ou byzantine dans un tableau siennois. Sur les volets, la crucifixion de saint Pierre et la décapitation de saint Paul. Sur le revers du panneau] central, saint Pierre trônant, et sur les revers des volets, des saints debout, de grandeur naturelle.

La mosaïque de la Navicella a été plusieurs fois restaurée ; mais on peut s'en faire une idée d'après un carton exécuté au XVIIe siècle, après la première restauration, et conservé à *Santa Maria dei Cap-*

pucini, à Rome, par un dessin de la collection Pembroke, et par la fresque de la Chapelle des Espagnols, libre copie due à quelque élève de Giotto.

En 1300, Giotto était encore à Rome. C'est l'année du fameux jubilé, le plus brillant que la papauté ait célébré. Le pape orgueilleux qui y avait présidé en voulut conserver le souvenir. Il fit peindre par Giotto, sous le portique de la basilique du Latran (qui devait brûler en 1308), une série de fresques historiques représentant le baptême de Constantin, la construction par Constantin de la basilique du Latran, la proclamation du jubilé de 1300. Les deux premières fresques ont entièrement péri; de la troisième, on conserve précieusement, dans la basilique du Latran, un fragment qui représente la scène centrale: Boniface VIII, couronné d'une tiare archaïque, est représenté à mi-corps, dans la loggia du Latran. Malgré les repeints, cette figure garde une incontestable valeur de portrait.

C'est en 1300, au cours des fêtes du Jubilé, que Giotto dut se lier avec son compatriote Dante, venu à Rome comme envoyé de Florence.

***

Trois ans après, nous trouvons Giotto à Padoue, à l'autre bout de la Péninsule : c'est dire que dès cette époque il était l'un des artistes les plus réputés de l'Italie.

Il y avait alors à Padoue un homme extrêmement riche, Enrico Scrovegno, dont le père, Reginaldo, avait été célèbre pour son avarice, et qui figure, au 17e chant de l'*Enfer*, parmi les usuriers. Dante ne le nomme pas, mais on reconnaît le Scrovegno à son blason:

> *Ed un, che d'una scrofa azzurra e grossa*
> *segnato avea lo suo sacchetto bianco,*
> *mi disse : che fai tu in questa fossa?* (*Inf.*, XVII, 66-69.)

Enrico, qui croyait son père simplement dans le purgatoire, résolut de l'en tirer. Il avait acquis de la famille Delesmanini à qui l'empereur Henri III les avait données en 1090, les ruines de l'amphithéâtre (*arena*) de Padoue; une chapelle s'y dressait, auprès de laquelle, au XIIIe siècle, on jouait des mystères, car l'endroit était resté traditionnellement consacré aux spectacles. En 1303, Enrico, en mémoire de son père, fit rebâtir cette chapelle, et chargea Giotto d'en couvrir de fresques l'intérieur; un bon nombre de ces fresques fut consacré à la Vierge, parce que la chapelle servait à l'ordre des *Godenti* ou chevaliers de Sainte Marie, qui avait été institué au XIIIe siècle pour défendre le culte marial contre les hérétiques. Les travaux durèrent plusieurs années; ils n'étaient pas terminés

en 1306, lorsque Dante, exilé, vint séjourner à Padoue ; d'après Benvenuto da Imola, Dante aurait habité dans la maison même de Giotto.

La chapelle est de style gothique. Elle s'éclaire par une grande fenêtre au-dessus de l'entrée, par six fenêtres du côté droit, et par les fenêtres de l'abside. L'extérieur est d'aspect sévère ; de parti pris, les ressources dont on disposait ont été réservées pour l'intérieur. L'impression qu'on ressent dès l'entrée est saisissante : pas un pouce des murs qui ne soit peint ; cependant, cette peinture ne fait pas tort à l'architecture, elle ne la masque ni ne la charge ; il faut avoir vu la chapelle de l'*Arena* pour comprendre que la fresque est la décoration murale par excellence.

Cet accord entre la décoration et l'architecture doit-il faire présumer que Giotto ait été l'architecte de la chapelle ? La tradition le veut et la chose n'a rien d'invraisemblable, car Giotto a été aussi architecte ; on le devinerait à voir combien sont nombreuses dans ses fresques les représentations d'édifices, et comme elles sont originales. Sa réputation comme architecte a été certainement très grande : en avril 1334, il est nommé par les magistrats de Florence architecte de la commune et *capo-maestro* de *Santa Reparata* (c'est la cathédrale de Florence, plus souvent appelée *Santa Maria del fiore*) ; il donne aussitôt les plans du Campanile, dont la première pierre est posée en juin ; le maître étant mort deux ans après, l'édifice fut continué, non sans modifications au plan primitif, par Andrea Pisano et terminé par Francesco Talenti ; comme le prouve un dessin conservé à l'*Opera del Duomo* de Sienne, le Campanile, tel que Giotto l'avait conçu, devait être surmonté d'une flèche gothique ; mais, dit Vasari, « les architectes de la Renaissance ont été d'avis de ne pas exécuter cet ornement suranné, *cosa tedesca e di maniera vecchia* », *tedesca*, parce que Vasari attribue aux Allemands l'invention du style gothique, qu'il vaudrait mieux appeler français.

Revenons aux fresques de l'Arena. Elles représentent les sujets suivants :

Au-dessus de l'entrée, le Jugement dernier.

En face du Jugement, sur l'arc qui sépare la nef d'avec le chœur, le Christ en gloire.

A la voûte, qui est à fond bleu semé d'étoiles d'or, des médaillons représentant le Christ, la Vierge, des Prophètes, des Saints.

Le long de la nef, à hauteur de cimaise, pour qu'on puisse aisément apprendre à les connaître (disposition déjà employée au XIIIe siècle dans la décoration sculpturale des cathédrales de Paris et d'Amiens), les représentations des Vertus et des Vices.

Au-dessus des Vertus et des Vices, en 37 tableaux, la Vie de la Vierge et du Christ.

Quant aux fresques de l'abside, elles ne sont pas du maître, mais de ses élèves, et nous n'avons pas à nous y arrêter pour le moment.

Jugement dernier. — Au milieu du ciel, dans une gloire aux couleurs de l'arc-en-ciel, est assis le Juge ; à ses côtés, sur des trônes, les Apôtres ; au-dessus, les milices innombrables des Anges. Les trompettes des Archanges sonnent le signal ; les morts sortent des tombes. — A gauche, l'Enfer, sombre comme la nuit, rempli d'un grouillement de pauvres petites larves humaines ; Lucifer y prend à poignées sa pâture ; il est assis, nu, cornu, ventru comme un dieu Bès, un damné dans la bouche, d'autres dans les mains. On doit s'imposer la vue de ces choses horribles, pour connaître les terreurs dont frissonna le Moyen Age, et pour comprendre la *Divine Comédie* ; quand Giotto peignait son Jugement dernier, Dante était peut-être derrière lui, qui méditait son *Enfer*. — A droite, les bienheureux qui, conduits par les Anges et par la Vierge, montent en blanche théorie vers le paradis. La croix, tenue par deux Anges, entre les élus et les damnés, explique le mystère qui s'accomplit. Au pied de la croix, le donateur, Scrovegno, agenouillé, présente le modèle de sa chapelle.

Il faudrait pouvoir démêler quelle est, dans cette page puissante et trop rarement citée de l'art du Moyen-Age, la part originale de Giotto.

La même question se pose pour la suite des Vertus et des Vices. Ce thème allégorique avait souvent été traité, avant Giotto, par l'art chrétien. Pour apprécier en pleine connaissance de cause la série allégorique de l'Arena, il faudrait encore être exactement renseigné sur les repeints qu'elle a subis : Spes, par exemple, a été fortement retouchée. Il faudrait enfin pouvoir déchiffrer les longues inscriptions explicatives, aujourd'hui à peu près illisibles, dont ces allégories étaient accompagnées. Les figures se répartissent de la façon suivante, en commençant depuis l'entrée :

A droite	*A gauche*
SPES	DESPERATIO
KARITAS	INVIDIA
FIDES	INFIDELITAS
IUSTICIA	INIUSTICIA
TEMPERANTIA	IRA
FORTITUDO	INCONSTANTIA
PRUDENTIA	STULTITIA

Ce sont, avec les vices qui leur correspondent, les trois vertus théologales et les quatre vertus cardinales. Il ne s'agit pas des vertus au sens profane ou philosophique du mot, mais des vertus religieuses. L'Espérance, par exemple, est l'âme espérant la vie éternelle : elle est représentée par une femme ailée qui s'élève dans le

ciel, les bras tendus vers la main divine qui lui présente la récompense des élus, la couronne de vie. La Charité, que nos sculpteurs ou nos verriers du XIII[e] siècle, à Chartres, à Amiens, à Lyon, à Auxerre, avaient représentée d'une façon touchante, sous les traits d'une femme qui se dépouille de son manteau pour le donner à un pauvre, est à l'Arena une femme qui tend un cœur à Dieu : Giotto a voulu signifier que la charité, suivant les théologiens, est l'amour de Dieu d'abord, qu'elle n'est l'amour du prochain qu'à cause de Dieu et par Dieu. « L'art français du XIII[e] siècle, dit M. Mâle, est plus près de la terre. Est-ce là un caractère de race ? Nos plus grands saints ont été moins des mystiques que des hommes d'action. La Charité qui tend son cœur enflammé est du pays de saint François d'Assise ; la Charité qui donne son manteau aux pauvres est du pays de saint Vincent de Paul. »

Quel que soit l'intérêt de la vision mystique du Jugement Dernier, ou de la suite allégorique des Vertus et des Vices, il est bien moins vif pour nous, modernes, que celui des 38 compositions narratives de la vie de la Vierge et de Jésus, dont voici les sujets :

1. L'offrande de Joachim rejetée par le grand prêtre Zacharie.
2. Joachim se retire chez les bergers.
3. Un ange apparait à sainte Anne.
4. Un ange apparait à Joachim.
5. L'ange Raphaël apparait à Joachim dans un songe.
6. La rencontre à la porte Dorée.
7. La naissance de la Vierge.
8. La présentation de la Vierge au Temple.
9. Les prétendants à la main de la Vierge apportent les baguettes au Temple.
10. La prière des baguettes.
11. Les fiançailles de la Vierge.
12. Marie, après ses fiançailles, est reconduite dans sa maison.
13-14. L'annonciation.
15. La visitation.
16. La nativité.
17. L'adoration des rois Mages.
18. La présentation de Jésus au Temple.
19. La fuite en Egypte
20. Le massacre des Innocents.
21. Jésus au milieu des docteurs.
22. Le baptême du Christ.
23. Les noces de Cana.
24. La résurrection de Lazare.
25. L'entrée de Jésus à Jérusalem.
26. Jésus chasse les marchands du Temple.
27. Judas reçoit le prix de la trahison
28. La cène.
29. La sainte ablution.
30. Le baiser de Judas.
31. Christ devant Caïphe.
32. La flagellation.
33. Le portement de croix.
34. La crucifixion.
35. La mise au tombeau.
36. La résurrection.
37. L'ascension.
38. La pentecôte.

On le voit, tout un tiers de ce long récit n'est pas dans les Synoptiques. C'est que l'Evangile, tel que nous le lisons, ne suffisait pas au christianisme d'autrefois. « Mathieu et Luc, dit Jacques de Voragine (*Légende dorée*, ch. 129), nous récitent la généalogie non de Marie, mais de Joseph, qui pourtant n'eut aucune part à la conception du Christ. » Les âmes pieuses et naïves voulaient connaître

dans toutes ses particularités la vie de la Mère de Dieu. A ce besoin répondirent, de très bonne heure, quelques-uns des Evangiles apocryphes, le *Protévangile* attribué à Jacques et qui, comme son nom l'indique, racontait des événements immédiatement antérieurs à ceux qui sont relatés dans les Synoptiques, ou encore l'*Histoire de la nativité de Marie et de l'enfance du Sauveur*, que la tradition attribuait à Saint Matthieu, et qui est une adaptation libre du *Protévangile.* Il ne faut pas croire que ces récits dont Marie est le centre datent de la grande ferveur du culte marial au Moyen-Age, ni même qu'ils n'aient eu la grande vogue qu'au Moyen âge; l'un date du IVe, l'autre du Ve siècle, et ils ont autant charmé ces temps reculés que l'époque postérieure. On n'y trouve pas de trace de tendances hérétiques ni d'une théologie quelconque ; ce sont des inventions poétiques ; « ils sont nés de l'amour, du désir touchant de mieux connaître Jésus, la Vierge et tous ceux qui les approchèrent. Le peuple trouvait les Evangiles trop brefs et ne pouvait se résigner à leur silence. » (Mâle.)

Avant d'apprécier la valeur d'art des fresques narratives de l'Arena, il convient de nous familiariser avec les ensembles analogues qui font la gloire d'Assise et de *Santa Croce :* c'est à quoi sera consacrée en partie notre prochaine leçon.

BIBLIOGRAPHIE

Pour Giotto en général :
Vasari, édit. Milanesi, I, p. 369-428 ;
Crowe et Cavalcaselle, édit. Douglas, t. II ;
Zimmermann, *Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter*, t. I (seul paru), Leipzig, 1899 ;
Henry Thode, *Giotto* (collection Knackfuss) ;
F. Mason Perkins, *Giotto*. Londres, Bell, 1902.
Pour les œuvres de Giotto conservées à Rome :
Lafenestre et Richtenberger, *Rome*, I, p. 220 et 319.
Pour la chapelle de l'Arena :
J. Ruskin, *Giotto and his works in Padua ;*
Moschetti, *La capella degli Scrovegni e gli affreschi di Giotto in essa dipinta*, Florence, Alinari, 1904 ;
Venturi, *La Madone, représentations de la Vierge dans l'art itatien*, Paris, Gaultier, Magnier et Cie.
Pour les représentations des Vertus et des Vices au Moyen-Age :
Mâle, *L'art religieux en France au XIIIe siècle*, 2e édition, p. 136 sq.
Pour les apocryphes concernant l'histoire de la Vierge :
Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, Leipzig, 1853.
Mâle, *op. cit.*, p. 249 sq.

PROJECTIONS

1. Le Christ trônant, partie centrale du triptyque de St-Pierre (*Alinari*, 7158 c).
2. Boniface VIII proclamant le jubilé (fragment de la fresque du Latran).
3-32. Trente reproductions des fresques de l'Arena, d'après la collection Naya.

CINQUIÈME LEÇON

L'Œuvre de Giotto à Assise et à Santa-Croce.

Ce serait fra Giovanni di Muro, quatrième général de l'ordre franciscain (de 1296 à 1304) qui aurait appelé Giotto à Assise, pour y décorer l'imposant sanctuaire élevé sur le tombeau du *poverello*. Les fresques d'Assise seraient donc antérieures à celles de l'Arena. Elles comprennent trois séries : les grandes allégories de l'église inférieure, aux quatre compartiments de la voûte qui abrite le tombeau du saint, — dans l'église inférieure encore, diverses scènes de l'histoire de la Vierge et de Jésus et de la vie de saint François — enfin, dans l'église supérieure, une autre série, beaucoup plus complète que la précédente, consacrée à la vie de saint François.

La dernière série, formée comme celle de l'Arena d'un grand nombre de fresques carrées, n'est pas en entier de la main de Giotto; on ne lui attribue que les dix-neuf premières, jusques et y compris la Stigmatisation ; le reste est d'un élève. Ces scènes de la vie de saint François ont été entièrement repeintes. Au contraire, les quatre allégories de l'église inférieure ne l'ont jamais été ; entre tant d'œuvres de Giotto, celles-là seules sont à étudier pour qui veut connaître la technique du maître, son habileté à manier les couleurs claires et gaies de la fresque, et sa façon de dessiner, ce contour appuyé qui enserre les figures comme le plomb des verrières.

***

De la Vie de saint François qui se trouve à Assise, il faut rapprocher une série analogue, à *Santa-Croce* de Florence. Cette église franciscaine est la plus grande de toutes les églises des ordres mendiants. Quand elle fut bâtie, presque toutes les personnes vivant dans le siècle, à Florence et en Italie, étaient affiliées au tiers ordre de saint François. Élevée à partir de 1294, sous la direction de l'architecte florentin Arnolfo di Cambio, elle est dans l'ornementation sculpturale d'une pauvreté extrême, qui était voulue, parce qu'elle convenait à l'église d'un ordre mendiant. Les fresques, dont la piété des riches marchands florentins a décoré *Santa-Croce*, n'avaient au contraire rien de choquant pour les pauvres *frati* : outre qu'elles offraient aux fidèles un incessant enseignement, elles avaient coûté si peu d'argent !

Le long du transept, du côté opposé à l'entrée, se succèdent dix chapelles très hautes ; de l'autre côté du transept, et à ses deux

extrémités, sont des chapelles plus hautes encore. Chacune fut acquise par une famille opulente, et le soin de les décorer confié à Giotto et à ses élèves. La tâche était immense. Elle dut remplir la fin de la vie du maître, depuis son retour de Padoue, vers 1307. Le plan de tous ces ensembles est uniforme : c'était chaque fois une suite narrative de fresques à peu près carrées. Le maître se chargea de cinq chapelles : celle des Bardi, où il représenta la vie de saint François; celle des Peruzzi (vies de saint Jean Baptiste et de saint Jean Evangéliste); celles des Giugni, des Tosinghi et des Spinelli, dont les peintures ne subsistent plus. Ces grandes compositions de l'art médiéval semblèrent monotones et laides au seizième siècle : elles furent couvertes de plâtre et remplacées par d'autres décorations. Vers le milieu du dernier siècle, on les a débarrassées de leur linceul ; mais, à tort ou à raison, on a jugé bon de restaurer ce qui en restait ; cette restauration n'a pas été faite d'une façon discrète ; à la chapelle Peruzzi, il est telle scène de la vie de saint Jean Evangéliste — la résurrection de Drusiane, par exemple — où l'on ne peut plus retrouver de la fresque primitive que l'arrangement général.

Dans la sacristie de *Santa-Croce* était autrefois une suite d'armoires en boiserie décorées de quatrefeuilles gothiques, aujourd'hui au musée de l'Académie, dans lesquels sont peintes à la détrempe l'histoire du Christ et de la Vierge, et la vie de saint François. Ces petits panneaux, qui ne sont pas de Giotto, mais d'un de ses élèves, forment un précieux répertoire des thèmes ordinaires de l'école. Trois quatrefeuilles, acquis cette année par le musée de Nancy, proviennent d'un ensemble analogue ; celui qui représente la Crucifixion offre avec l'un des panneaux de Santa-Croce des ressemblances frappantes.

* * *

Avant d'étudier ces grandes suites narratives, arrêtons-nous aux allégories d'Assise. Quelque répugnance que nous éprouvions aujourd'hui pour l'allégorie, les quatre fresques d'Assise s'imposent à l'attention à cause de leur intérêt historique. On y saisit, plus aisément que dans les textes, qu'on ne lit guère, l'esprit d'abstraction du Moyen Age, et on y trouve, exprimé avec force, l'idéal monacal : il n'est pas d'ordre religieux dont la règle n'impose la chasteté, la pauvreté et l'obéissance. La plus belle de ces fresques est l'allégorie de la Pauvreté, le symbole franciscain par excellence, car l'amour de la Sainte Pauvreté est ce qu'il y a de plus original et de plus haut dans la doctrine franciscaine. Giotto n'est du reste pas seul à avoir traité le thème du mariage mystique de saint François et de la Pauvreté : le chant XI du *Paradis* du Dante est le meilleur commentaire de la fresque fameuse.

I. *Allégorie de la Pauvreté.* — Au centre de la composition, un groupe inoubliable, le Christ mariant saint François à la sainte Pauvreté. « Celle à qui nul n'ouvre sa porte volontiers » est figurée comme une grande femme maigre, vêtue d'une chemise en lambeaux. Quel regard profond elle attache sur son époux mystique, et quel étrange sourire erre sur ses lèvres flétries ! De méchants enfants lui lancent des pierres et la frappent de verges ; elle est au milieu de ronces qui lui déchirent les pieds ; mais derrière elle, les ronces se changent en un rosier fleuri. A droite et à gauche, les troupes des anges. Tout à gauche, un laïc, un noble se dépouille de son manteau pour le donner à un pauvre : et voici qu'un ange porte ce manteau au ciel, et que les mains de Dieu s'étendent pour le recevoir. Un autre ange apporte à Dieu une maison, qu'à sa tour on reconnaît pour une maison patricienne. Les exemples n'étaient pas rares de gens riches qui, comme Bernard de Quintavalle et François lui-même, s'étaient dépouillés de leur fortune pour entrer dans l'ordre : « si tu veux être parfait, répétait François après Jésus-Christ, va, vends tout ce que tu as et le donne aux pauvres, et tu auras un trésor dans le ciel ; puis, viens et suis-moi. » A droite, un ange montre, mais en vain, à trois avares endurcis le laïc qui se dépouille : deux sont d'Eglise, un prêtre et un moine ; ils s'éloignent en silence, très vite, emportant leurs sacs d'argent ; le troisième, un noble qui a un faucon sur le poing, s'en va en faisant la figue : pas plus que Dante, Giotto ne connaît la pudibonderie.

II. *Allégorie de la Chasteté.* — La Sainte Chasteté est en prière à la fenêtre de son donjon. Sur la plate-forme, une cloche, symbole de vigilance, surmontée d'un oriflamme blanc, symbole de pureté. Deux anges, à travers les airs, apportent à la Chasteté deux objets, symboliques eux aussi, qui sont, paraît-il, un casque et un plant d'immortelles. Autour du donjon, une muraille crénelée, avec des tours aux deux bouts. Ce donjon, ces tours, cette muraille signifient que la Chasteté est bien gardée. Devant la muraille, deux anges lavent dans une cuve un homme tout nu, qui doit être un novice franciscain. Deux vertus, la Sainte Pureté (*Sancta Munditia*) et la Sainte Valeur (*Sancta Fortitudo*), aux créneaux de la muraille, tendent au novice l'une un drapeau blanc, l'autre un bouclier. Deux anges apportent pour le vêtir de blancs habits. A droite et à gauche du groupe du bain, des guerriers nimbés, barbus, que je ne sais comment nommer ; ils portent le casque et le bouclier, et dans la main droite la discipline. A l'extrémité gauche de la composition, saint François, assisté de deux anges, accueille trois personnes de l'ordre, un Tertiaire, un Frère Mineur et une Clarisse. A droite, trois anges, armés l'un de la croix, le deuxième du goupillon, le troisième d'une lance, et assistés de la Pénitence, nimbée, ailée et

vêtue de la cagoule des confréries, précipitent dans les abîmes infernaux une bande d'êtres immondes : l'Amour, éphèbe nu, au sexe équivoque, aux pieds d'oiseau de proie, couronné de roses, un bandeau sur les yeux, des cœurs suspendus à la courroie de son carquois, — la Débauche (*Libido*), nue, aux jambes velues, — la Mort, squelette noir, aux cheveux hérissés, — l'Impureté (*Immunditia*), à tête de porc.

III. *Allégorie de l'Obéissance*. — Trois Vertus, reconnaissables pour telles à leur nimbe polygonal, sont assises sous une loggia romane, au milieu la Sainte Obéissance, à droite la Sainte Humilité, à gauche la Sainte Prudence (à double visage, suivant une tradition iconographique aussi tenace que fâcheuse, à laquelle Michel Colombe, dans l'admirable tombeau de Nantes, a encore dû se soumettre). L'Obéissance, ailée, vêtue du froc franciscain, pose un doigt sur ses lèvres closes, ce qui signifie qu'un moine doit obéir à son supérieur sans répliquer : de l'autre main, elle met un joug sur la nuque de saint François agenouillé devant elle. Les anges assistent à genoux à la cérémonie. A gauche deux fidèles, que des anges amènent, demandent à entrer dans l'ordre des Mineurs. A droite, au premier rang s'est glissé un Centaure : mais un rayon, lancé par le miroir que la Prudence tient à la main, découvre le monstre et le fait reculer ; comme dans la *Divine Comédie* (*Enfer*, chant XII) et dans le *Jugement dernier* d'Orcagna (à *Santa Maria Novella*), le Centaure est une forme du Diable. Au-dessus du toit de la loggia, saint François avec le joug ; les mains de Dieu, en haut de la composition, tirent le saint au ciel, par les cordes attachées aux extrémités du joug. Entendez qu'en pratiquant l'obéissance, saint François a mérité le ciel. On remarquera qu'il est figuré deux fois, suivant une licence que se permet assez souvent l'art archaïque, quand il représente deux actions consécutives ; l'œuvre de Giotto en offre d'autres exemples : nous en avons vu un dans la fresque précédente, où le manteau de l'homme qui donne son bien aux pauvres est figuré deux fois. De même à l'*Arena* : n° 7 (naissance de la Vierge). L'exemple le plus curieux se trouve dans le Sacrifice de Joachim (*Arena*, n° 4) ; je le signale parce que Ruskin (*Giotto and his works in Padua*, p. 73 et 79) s'y est mépris : l'ange qui apparaît à Joachim est figuré deux fois, une fois au premier plan, ordonnant à Joachim d'offrir un sacrifice, puis, beaucoup plus petit, remontant vers Dieu dans la flamme qui s'élève de l'autel, à l'arrière-plan, comme l'ange qui apparut à Manué : *cumque ascenderet flamma altaris in caelum, Angelus Domini pariter in flamma ascendit ; quod cum vidissent Manue et uxor ejus, proni ceciderunt in terram* (*Juges*, XIII, 20). Giotto avait sous les yeux l'*Histoire de la Nativité de Marie et de l'Enfance du Sauveur*, évangile apocryphe que la tradition attribuait à l'apôtre

Mathtieu ; le pseudo-Matthieu dit : *cum offerret Deo Joachim sacrificium, simul angelus et odor sacrificii cum fumo perrexit ad caelum* (Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, p. 58), et Hrotsuita, dans son poème de l'histoire de la Vierge : *Angelus, his votis ut jussit recte peractis, Altaris fumo sublatus pergit ad astra* (Migne, *Patrol. lat.*, t. 137, p. 1068).

IV. — Dans cette froide allégorie de l'Obéissance, on ne trouve guère à louer que la figure principale : la face austère de l'*Obœdientia*, d'une sévérité vraiment monacale, fait frissonner. La quatrième composition, qui représente saint François glorifié dans le ciel, n'est pas moins froide ni moins ennuyeuse, dans son ensemble, que la précédente. Vêtu d'un froc où l'or resplendit, le saint est assis sous un dais, sur un trône, tenant le livre de sa règle. Autour de lui, les Anges sonnent des fanfares ; d'autres partent, messagers de gloire, des lis à la main. Il eût fallu ici la grâce suave des Siennois ; mais Giotto n'est pas le peintre des visions mystiques, des gloires paradisiaques, des visages émerveillés des anges.

Il est sûr, pourtant, qu'au Moyen Age, des allégories comme celles-ci, ou comme la suite des Vertus et des Vices à l'*Arena*, ont été fort admirées ; elles procédaient de la subtilité et de l'esprit d'abstraction de la scolastique. Pour nous, ce sont des choses mortes ; la piété naïve d'un Sano di Pietro (*Mariage mystique de saint François*, à Chantilly) nous est plus accessible et nous touche bien davantage.



C'est dans ses compositions narratives que Giotto s'est montré grand peintre, un des penseurs les plus profonds qu'il y ait dans l'histoire de la peinture.

Non que le vrai mérite de ces compositions narratives ait toujours été bien saisi. Certains en célèbrent, avec Ghiberti, l'*arte naturale*, et voient dans Giotto un novateur qui a rompu avec l'art conventionnel de Byzance et rétabli la nature dans ses droits ; mais quelle que soit l'exactitude de tels détails (l'âne, par exemple, de la Fuite en Égypte, de l'Entrée à Jérusalem ou du Miracle de la source dans la légende de saint François, — ou encore, dans ce même Miracle, l'attitude, tant admirée par Vasari, du guide qui se penche pour boire), la peinture de Giotto ne peut être dite naturaliste : la convention du costume et des architectures, la simplification du décor suffisent à le prouver. — D'autres, plus préoccupés de l'histoire religieuse que de peinture, s'attendrissent sur le cycle des fresques franciscaines, se plaisent à retrouver dans le Sermon aux oiseaux l'amour des créatures, l'admiration de l'œuvre divine qui inspirait au Saint poète,

au « jongleur de Dieu » l'étonnant *Cantique du Soleil* : « Loué soit Dieu, mon Seigneur, avec toutes les créatures, et singulièrement Monseigneur Frère le Soleil, qui nous donne le jour et la lumière... » Sous l'influence franciscaine, Giotto aurait retrouvé la nature et la vie. Mais il y a autre chose dans l'œuvre de Giotto qu'une illustration des *Fioretti*.

La nature — les bêtes, les plantes, le paysage — n'y occupe qu'une place très petite ; comme dans l'art antique, comme dans la sculpture ou comme au théâtre, les personnages y sont presque tout. Les grands dramaturges, ceux de l'antiquité, Shakespeare, nos classiques, n'ont pas eu besoin d'un décor compliqué. Comme eux, Giotto s'intéresse uniquement à l'homme, aux sentiments éternels de l'âme humaine ; nous n'entendons pas les paroles, mais les personnages sont groupés d'une façon si significative, l'expression des visages, le langage muet des attitudes et des gestes sont si clairs que non seulement nous voyons ce qu'ils font, mais nous devinons les émotions qui les agitent, les sentiments qui animent leur cœur. D'autres « peintres d'histoire » nous éblouissent ou nous amusent par la somptuosité ou la variété du décor et du costume ; Giotto n'a rien du « pittoresque » cher au romantisme ; c'est un classique, qui ne se préoccupe que de montrer les âmes.

Joachim, repoussé par le grand prêtre, s'exile à la montagne, chez les bergers (*Arena*, 2). Ce que Giotto s'est proposé de rendre, c'est la douleur profonde de ce juste qui, sans avoir péché, admet qu'il doit se courber sous l'opprobre. Joachim marche comme dans un rêve, la tête baissée, les yeux fixés à terre. Les bergers respectent ce silence tragique, ils regardent leur maître avec la sympathie instinctive que les simples et les humbles ont pour le malheur.

Les prétendants à la main de Marie sont en prière devant l'autel (*Arena*, 10). Les corps se penchent en avant, les yeux fixent ardemment les branches posées sur l'autel : laquelle la prière du vieux prêtre va-t-elle faire fleurir ? L'émotion de l'attente, la ferveur de la prière muette, l'angoisse du miracle prochain, tout cela est rendu. Nul personnage épisodique, nul curieux debout aux extrémités de la composition n'assiste à la scène ; tous les personnages sont acteurs de ce drame de l'attente. On les voit de profil ou de dos. Les personnages de Giotto ne se soucient jamais du spectateur : c'est pourquoi ils lui tournent si souvent le dos. (Autres exemples à l'*Arena* : la Cène, la Pentecôte ; — à Assise, à *Santa-Croce*, l'Apparition de saint François pendant un sermon de saint Antoine).

Saint François prêche devant le pape Honorius (*Assise*, église supérieure) : rien ne saurait exprimer l'attention concentrée qui se peint sur le visage puissant du pape, et dans son attitude.

Saint François a ressuscité une jeune fille dans la chambre haute

d'une maison (*Assise,* église inférieure). Par un escalier extérieur descendent des gens qui ont vu le miracle. L'un s'en va les mains jointes, les yeux à terre, plongé dans la réflexion et la prière. Devant celui-là, un autre descend rapidement ; il annonce l'étonnante nouvelle aux gens réunis devant la maison; les gestes de ceux-ci peignent les sentiments divers que cette nouvelle suscite.

Saint François propose aux docteurs musulmans l'épreuve du feu (*Santa-Croce,* chapelle Bardi). Il faut voir comme ils se défilent, malgré l'ordre impérieux du Soudan, leur maître ; l'un est déjà presque dehors, un autre se retourne en faisant de grands gestes d'indignation : il doit crier au scandale, accuser le thaumaturge de magie.

Giotto est Italien et peint pour des Italiens. En Italie le geste supplée souvent à la parole ; il a une variété, une précision, une clarté que nous ne connaissons pas. C'est pourquoi le geste, chez Giotto, est si expressif : qu'on examine, à cet égard, à l'*Arena,* le nº 24 (la Résurrection de Lazare) ou le nº 27 (Judas recevant le prix de la trahison) : les mains semblent parler.

Mais les gestes de Giotto sont des gestes tranquilles ; rien qui rappelle la gesticulation violente, vulgaire des peintres italiens de la décadence. L'art de Giotto est grave et apaisé. Par là, comme par l'importance de la ligne, la majesté des draperies, la simplicité du décor, il rappelle les graves reliefs du XIIIᵉ siècle français, si pleins, eux aussi, de pensée simple et forte.

BIBLIOGRAPHIE

Aux ouvrages mentionnés dans la bibliographie de la précédente leçon, ajouter :

Bertaux, *Santa Maria di donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV* (Naples, Giannini, 1899), p. 69 et suivantes (réfutation du paradoxe de Berenson, *The florentine painters of the Renaissance*, 1896, pp. 1-15, d'après qui l'originalité de Giotto consisterait à avoir pour la première fois donné par la peinture le sentiment de la troisième dimension). Les pages les plus profondes qui aient été écrites sur Giotto sont toujours celles de Burckardt, *Le Cicerone*, p. 509 et suivantes de la traduction.

Pour le cycle des fresques franciscaines, lire les *Fioretti*, en s'aidant d'Ozanam, *Les poètes franciscains en Italie au* XIIIᵉ *siècle*, où l'on trouvera la traduction d'un choix des « Petites Fleurs de saint François ».

Pour le mouvement religieux dont ces fresques sont l'écho déjà lointain et dont elles ne sauraient suffire à donner une idée complète, lire Renan, *Nouvelles études d'histoire religieuse*, pp. 323-352 ; Gebhardt, *L'Italie mystique ;* Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien,* 2ᵉ édition (Berlin, 1904); mais surtout Sabatier, *Saint François d'Assise*, don la 33ᵉ édition vient de paraître.

PROJECTIONS

1-2. Vues intérieures des deux églises *San Francesco* d'Assise.
3. Vue intérieure de *Santa Croce*.
4-7. Les quatre allégories de l'église inférieure.
8. Eglise supérieure : saint François prêche devant le pape.
9. — saint François prêche aux oiseaux.
10 — saint François fait jaillir une source.
11. Église inférieure : saint François ressuscite une jeune fille.
12. *Santa Croce*, chapelle Bardi : saint François confond les docteurs musulmans.
13. — — Mort de saint François.
14. — chapelle Peruzzi : saint Jean ressuscite Drusiane.
15. Quatrefeuille de la Crucifixion (musée de l'Académie).

SIXIÈME LEÇON

Les successeurs de Duccio et de Giotto.

L'art de Giotto, si clair dans ses créations, si simple et pourtant si puissant dans ses procédés d'expression, satisfaisait complètement aux besoins du temps et de la race. Pendant près de cent ans, la peinture italienne s'est servi des formules du maître.

Le nombre des fresques giottesques est incalculable ; une grande partie a péri, mais il en reste assez pour nous frapper d'étonnement. A aucune époque de l'histoire de l'art, on ne vit activité comparable à celle des fresquistes toscans du XIVe siècle. Cette école s'impose à l'admiration d'abord par sa masse, par l'abondance et les proportions de ses productions cycliques ; elle rappelle la fécondité de l'épopée française du moyen âge. Cathédrales, églises de paroisses et de couvents, réfectoires et cellules de monastères, hôpitaux, cimetières, hôtels de ville, tribunaux, maisons de confréries, marchés, portes de villes, tabernacles des rues, niches des carrefours, toute construction publique ou religieuse est susceptible, dans l'Italie du XIVe siècle, de recevoir une décoration picturale.

Bien souvent, l'originalité des artistes paraît médiocre. A vrai dire, il s'agit moins d'artistes que d'artisans, expéditifs et laborieux, qui reproduisent les poncifs de l'école. Ils ne sont que rarement libres d'inventer ; d'ordinaire, le contrat de commande leur impose les sujets, et ces sujets sont toujours à peu près les mêmes, et il faut les traiter selon la tradition. Les églises voulaient toutes avoir des suites de fresques représentant la Passion, la vie de la Vierge et du Christ; les couvents franciscains voulaient tous avoir la vie de saint François. Les suites se ressemblent d'une église à l'autre comme se ressemblent les grands crucifix que les giottesques ont peints pour le chœur des églises. Que l'on compare les différentes suites de la vie de la Vierge, celles de *Santa Croce* (l'une, par Taddeo Gaddi, dans la chapelle Baroncelli, vers 1355 ; l'autre, par Giovanni da Milano, dans la sacristie, vers 1370), la suite anonyme du *Sepolcreto* des moines, à *Santa Maria Novella*, enfin la plus belle de toutes, la suite de la cathédrale de Prato, par Agnolo Gaddi, fils de Taddeo (peinte en 1365) : entre ces grands ensembles, presque contemporains, il y a autant de ressemblances qu'entre les diverses répliques d'un même antique ; ils dérivent d'un modèle commun, plus ou moins modifié,

la *Vie de la Vierge* à l'Arena. Voici, par exemple, le thème de la *Rencontre à la Porte d'or* : Giotto avait peint, derrière Joachim, un des bergers de Joachim, vêtu d'une tunique à capuchon, portant sur l'épaule un bâton auquel est lié un agneau, et dans l'autre main un panier ; le même berger, dans la même attitude, avec le même costume, se retrouve dans toutes les fresques giottesques de la *Rencontre.*

On se tromperait d'ailleurs grandement en pensant, sur ces seuls exemples, que les giottesques n'ont fait que répéter ce que Giotto avait si bien dit. Aucune école n'a compté plus d'illustrateurs inventifs et alertes. Ils racontent à la manière de Giotto, découpant l'histoire en tableaux dramatiques ; mais, dans les limites de la formule posée par le maître, leur génie d'invention se déploie en liberté. Spinello d'Arezzo, par exemple, n'avait aucun modèle direct pour sa *Vie de saint Benoît* (à *S. Miniato*, près Florence, vers 1385), rude et énergique illustration des *Dialogues* de saint Grégoire. Les fresques de Spinello et de plusieurs autres peintres de l'école sont d'une exécution hâtive, qui parfois touche à la grossièreté : c'est qu'à ces imaginations trop riches et comme débridées, il suffisait d'inventer indéfiniment des mouvements, des attitudes, des expressions ; l'exécution, confiée à des aides, était bâclée.

On trouve de ces fresques purement giottesques non seulement en Toscane, mais du nord au sud de la péninsule, aussi bien à Naples (chapelle de l'*Incoronata*, deuxième moitié du XIVe siècle) qu'à Padoue, à Vérone et jusque dans la lagune Adriatique. Durant son séjour à Padoue, Giotto avait formé des élèves. Les fresques de la basilique du *Santo* et de la chapelle *S. Giorgio* à Padoue, peintes dans le troisième quart du siècle par Altichieri et Jacopo d'Avanzo, comptent parmi les plus attachantes de toute l'école.

A Florence, entre les élèves immédiats du maître, la première place paraît appartenir à Taddeo Gaddi (+ 1366). La famille Gaddi, de vieille et bonne souche florentine, avait conservé au XVIe siècle, quand Vasari réunissait les matériaux de ses *Vies*, beaucoup de documents sur les peintres qui l'avaient illustrée et enrichie deux siècles auparavant, de sorte que nous sommes mieux renseignés sur les Gaddi que sur les autres giottesques. Taddeo supplée à la force expressive qui lui manque par des qualités de décorateur ; les architectures, très élégantes, parfois très riches, prennent une importance que Giotto ne leur aurait pas concédée (le Temple dans la *Présentation* ; Jérusalem dans la *Rencontre à la Porte d'or*). Les *Fiançailles de la Vierge* se passent devant le mur d'une villa derrière laquelle apparaissent de belles frondaisons italiennes, tout un *bosco* rempli d'oiseaux. Les personnages sont fort nombreux, et pour-

tant la composition reste claire. Les fresques de Giovanni da Milano charment par des qualités analogues.

***

Le plus grand ensemble de fresques du XIVe siècle est celui du *Campo Santo* de Pise. Ce cimetière fut fondé en 1203 par l'archevêque Ubaldo de' Lanfranchi. La terre où séjournaient les morts jusqu'à ce que leurs os fussent mis à l'ossuaire avait été apportée de Terre-Sainte par les vaisseaux pisans. Le champ funèbre est entouré d'un cloître bâti par Jean de Pise, le grand sculpteur, vers 1275. Les parois ont été peintes aux XIVe et XVe siècles par des maîtres toscans, dont aucun ne serait pisan. Mais il serait étrange que Pise, la ville natale du plus grand sculpteur gothique d'Italie, n'ait pas eu de peintres. On sait par des documents que la *Vie de saint Renier*, patron de Pise, a été peinte par André de Florence (1377) et Antonio Veneziano (1387), que l'*Histoire de Job* a été commencée en 1371 par Francesco da Volterra, et les *Vies de saint Ephèse et saint Potitus*, vers 1390, par Spinello. Mais ces fresques ne sont pas, tant s'en faut, les plus importantes du *Campo Santo*. Les compositions géniales du *Triomphe de la Mort*, du *Jugement dernier* et de l'*Enfer* sont anonymes ; il n'y a rien d'impossible à ce que l'une ou l'autre soit de la main d'un artiste pisan (de Fr. Traini ?). Vasari, naturellement, les attribue à un Florentin (à Andrea Orcagna, qui avait traité des sujets analogues à *Santa-Maria Novella*, chapelle Strozzi).

Le *Triomphe de la Mort* est l'un des documents les plus caractéristiques du moyen âge. La pensée de la mort obsédait les hommes de ce temps ; elle explique les fondations pieuses, la richesse démesurée du clergé, les pénitences incroyables. Le thème de la Danse Macabre, qui apparaît au XVe siècle, et la ballade célèbre de Villon n'expriment pas avec une plus sombre énergie que cette fresque de Pise les funèbres méditations où s'est complu jadis la conscience chrétienne. Dans une forêt montagneuse, un roi, une reine, des seigneurs et des dames chassent au faucon. Tout à coup, à un tournant du chemin, leurs chevaux se cabrent d'effroi : trois tombeaux ouverts sont devant eux ; ils contiennent trois cadavres décomposés, mangés aux vers, un tout noir et presque entièrement décharné, un autre sur lequel rampent des serpents, le troisième au ventre horriblement ballonné. Ces cadavres ont au front des couronnes ; les cavaliers et les dames qui à leur vue se bouchent le nez, comprennent qu'ils seront un jour semblables « à cette horrible infection ». L'épouvantable vision les suivra désormais dans les plaisirs du monde ; dès lors les jouissances de la vie n'auront plus pour

eux aucun charme. C'est la conclusion désolante de ce *Dict* pictural *des Trois Morts et des Trois Vifs*.

A gauche, dans un bois d'orangers, sont assis des gentilshommes et des dames. Ils font de la musique et devisent de galanterie. C'est une cour d'amour, une réunion du *Décaméron*. Des Cupidons (notez ce souvenir humaniste) lancent les flèches qui percent les cœurs. Nul, dans cette brillante et joyeuse assemblée, ne voit que la Mort précipite vers eux son vol, et qu'elle va les faucher d'un coup de sa grande faux. Non pas encore la Mort-squelette de l'art du xve siècle, mais une étonnante virago, aux griffes de bête, et dont la chevelure flottante semble une crinière.

La Mort aime à frapper ceux pour qui la vie n'est que joie; en revanche, elle laisse l'existence à ceux pour qui mourir serait une délivrance. C'est pourquoi, aux mondains que la Mort va frapper, le peintre a opposé un groupe de misérables qui appellent la Mort, mais en vain : aveugles, culs-de-jatte, lépreux, ils tendent vers elle leurs bras sans mains, leurs yeux sans regards.

Cependant, les diables, qui suivent la Mort pour avoir les âmes de ceux qu'elle a surpris, se précipitent sur les victimes égorgées; par la bouche des cadavres, ils extraient les âmes et les emportent d'un vol furieux. Des solitaires, dans leurs retraites de la montagne, voient sans en être effrayés ces choses s'accomplir. Eux seuls n'ont pas peur de la Mort, parce qu'ils sont toujours prêts à la recevoir.

Que le maître anonyme du *Triomphe de la Mort* soit florentin, pisan ou siennois (les trois opinions ont été soutenues), ce n'est pas à l'*Arena* seulement, à *S. Francesco* d'Assise et à *Santa Croce* qu'il a été chercher ses inspirations. Sans doute, la bande tragique des gueux qui invoquent la Mort est digne de Giotto. Mais regardons le groupe charmant de la cour d'amour, ces jouvencelles aux regards langoureux, celle qui joue de la cithare ou celle qui, le doigt sur les lèvres, nous fait signe d'écouter la musique : il y a là un sentiment de la grâce féminine, de l'élégance courtoise, des vêtements somptueux et coquets dont l'austère Giotto ne se souciait guère. Où le maître anonyme a-t-il pris ce goût délicat pour les riches ajustements, cette harmonie brillante et raffinée des colorations, et avant tout, ce sentiment exquis de la beauté humaine? Non certes à Florence, mais à Sienne.

Ces qualités se devinent déjà dans les Madones suaves de Duccio, le maître qui a donné le ton à toute l'école de Sienne. Elles s'épanouissent dans l'œuvre de son plus glorieux successeur, Simone di Martino (+ 1344 environ). Simone a passé les dernières années de sa vie à Avignon, où il a peint, au Château des Papes, des fresques que des vandales ont presque entièrement détruites. C'est à Sienne (fresque de la Madone entourée de saints, datée de 1315, dans la salle du

conseil, au Palais Public) et à *S. Francesco* d'Assise (*Vie de saint Martin*) qu'il faut l'étudier. Il a vraiment créé un type de beauté. Le grand tableau d'autel qui représente l'Annonciation (aux Offices, primitivement dans la cathédrale de Sienne) et qui a été terminé par l'élève de Simone, Lippo Memmi, est un des plus brillants joyaux de l'art du moyen âge.

On peut dire que l'école siennoise, sous l'influence de Duccio, de Simone di Martino et de Lippo Memmi, a intégré dans la peinture italienne le sentiment de la beauté, à peu près étranger au pur giottisme.

***

Mais la peinture italienne du XIVe siècle doit, semble-t-il, autre chose encore à l'école siennoise. Quelle que soit l'importance des grandes compositions de Giotto, le *Jugement dernier* à l'*Arena*, les allégories d'Assise, elles ne sauraient rivaliser comme dimensions, nombre des personnages, variété des détails, des costumes, des motifs architecturaux, avec les immenses fresques historiques ou symboliques qui furent peintes vers le milieu du XIVe siècle au Palais Public de Sienne, au *Campo Santo* de Pise, et à Florence même, dans la Chapelle des Espagnols. C'est à l'influence de l'école siennoise que paraît dû l'élargissement prodigieux des compositions. La *Mise en Croix* qui occupe le fond de la Chapelle des Espagnols est le meilleur exemple de ces vastes « histoires » où se meut tout un peuple.

Mentionnons ici, comme auteurs excellents de compositions cycliques, deux des meilleurs disciples de Simone, les frères Lorenzetti, Pietro et Ambrogio. Les allégories politiques d'Ambrogio, au Palais Public de Sienne, n'étant pas des peintures religieuses, ne rentrent pas dans notre cadre. Mais nous aurions garde d'omettre la grande fresque de Pietro au *Campo Santo* de Pise, qui représente la *Vie des solitaires de la Thébaïde* (en rapprocher un délicieux tableau d'autel au Musée des Offices, 1er corridor, n° 16). L'artiste a suivi pas à pas le texte hagiographique ; c'est une illustration naïve et charmante des récits les plus merveilleux de la légende chrétienne : que d'imaginations pieuses s'en sont nourri, jusqu'à nos solitaires de Port-Royal ! « En ce temps-là, le désert était peuplé d'anachorètes. Sur les deux rives du Nil, d'innombrables cabanes, bâties de branchages et d'argile par la main des solitaires, étaient semées à quelque distance les unes des autres. Ainsi s'accomplissait la parole des prophètes qui avaient dit : « Le désert se couvrira de fleurs ». Des anges, semblables à de jeunes hommes, venaient, un bâton à la main, comme des voyageurs, visiter les ermitages, tandis que des démons, ayant pris des figures d'Ethiopiens ou d'animaux, erraient auprès des solitaires pour les induire en tentation... Considérée sous son aspect véri-

table et spirituel, la Thébaïde était un champ de bataille où se livraient à toute heure, et spécialement la nuit, les merveilleux combats du ciel et de l'enfer » (A. France, *Thaïs*).



Les qualités de l'art siennois étaient si séduisantes qu'il devait conquérir même Florence. A vrai dire, il l'a conquis deux fois : une première fois, quand Duccio fit pour *Santa Maria Novella* la fameuse madone dont nous avons parlé dans une autre leçon ; une deuxième fois, au milieu du XIVe siècle, quand fut peinte la Chapelle des Espagnols. C'est par cet ensemble trop vanté que nous terminerons cette revue rapide.

La Chapelle dite des Espagnols (parce que les personnes de la suite d'Eléonore de Tolède, femme de Cosme Ier de Médicis (1537-1574) y faisaient leurs dévotions) est l'ancienne salle capitulaire du couvent des Dominicains de Florence. Elle fut construite vers 1340. Il est donc impossible, quoi qu'en dise Vasari, que Simone di Martino y ait travaillé, puisqu'en 1339, Simone partit pour Avignon d'où il ne devait pas revenir.

Cette chapelle est une salle gothique, assez grande, que des proportions admirablement calculées font paraître bien plus grande encore, et qui est entièrement décorée de grandes fresques anonymes dont les Dominicains avaient donné les sujets et réglé l'ordonnance.

Le mur du fond, devant lequel se trouvait l'autel, est consacré à la Passion : à gauche en bas le *Portement de croix*, au milieu en haut l'immense *Mise en croix* dont nous avons parlé, à droite en bas une *Descente aux Limbes* inspirée de celle de Duccio, laquelle est elle-même la répétition d'un thème byzantin. Au plafond, d'autres sujets concernant le Sauveur, plus dogmatiques qu'historiques : *Saint Pierre sur les eaux* (d'après la mosaïque de Giotto à Saint-Pierre de Rome), la *Résurrection*, la *Pentecôte*, l'*Ascension*. Au-dessus de l'entrée, des scènes de la vie de saint Dominique et du martyr dominicain saint Pierre de Vérone, qui mourut assassiné par des hérétiques, près de Milan ; la fresque qui représente saint Pierre prêchant dans une église est particulièrement intéressante pour l'historien.

Le mur de gauche représente la glorification du grand docteur de l'ordre des Prêcheurs, saint Thomas d'Aquin. Il trône dans le ciel, au milieu des Saints de la nouvelle alliance et de ceux de l'ancienne (Moïse, les Prophètes). A ses pieds, dans des poses humiliées, — tels les prisonniers barbares sur les bas-reliefs romains, — trois grands ennemis de la foi, Sabellius, Arius, Averroès. Au bas de la composition, une suite de grandes stalles gothiques, où trônent qua-

torze femmes d'une beauté surhumaine, quatorze « Idées »; sept, à la droite du docteur Angélique, représentent l'un et l'autre droit (romain et canon), l'une et l'autre Théologie (théorique et pratique), et les trois Vertus théologales ; les sept autres représentent les Sciences universitaires, les sept *artes liberales* dont l'étude formaient le *trivium* et le *quadrivium*. Le moyen âge a emprunté ce thème des sept arts libéraux à l'ouvrage singulier d'un rhéteur africain du v[e] siècle, Martianus Capella, les *Noces de Mercure et de la Philologie* (un des exemples les plus récents au tombeau de Hugues des Hazards, à Blénod-lez-Toul, 1514). Dans la description de Martianus, chaque Science est accompagnée des grands hommes qui se sont illustrés en la cultivant : c'est pourquoi, à la Chapelle des Espagnols comme plus tard dans les fresques du Puy (xv[e] siècle) ou comme déjà à la cathédrale de Chartres (xiii[e] siècle), aux pieds de chaque Science est un personnage qui lit, écrit ou médite : sous la Grammaire, Priscien ; sous la Rhétorique, Cicéron, qui a trois mains, par suite d'une restauration mal faite ; sous la Dialectique, Aristote ; sous la Musique, Tubalcaïn le forgeron, qui frappe avec un marteau sur une enclume (la légende disait qu'il avait inventé la gamme en frappant sur des enclumes avec des marteaux de poids différents) ; sous l'Astronomie, l'astronome Ptolémée, coiffé d'une couronne royale, par confusion avec Ptolémée, roi d'Egypte ; sous la Géométrie, Euclide, coiffé d'un turban, parce que le moyen âge a connu la géométrie grecque par l'intermédiaire des Arabes d'Espagne ; sous l'Arithmétique, Pythagore.

Sur le mur de droite, la fresque qu'il est de tradition d'appeler l'*Allégorie de l'Eglise militante et triomphante*, mais qui, exactement, représente et glorifie l'activité de l'ordre des Prêcheurs. En bas, à la droite du Juge du Monde qui apparaît dans une gloire au haut de la composition (la gauche étant réservée aux hérétiques, aux juifs et aux païens), une cathédrale, figure matérielle de l'Eglise Catholique (on a dit, mais à tort, que c'était la cathédrale de Florence, telle qu'Arnolfo del Cambio avait projeté de la bâtir) ; le long de cette cathédrale, les divers membres de l'Eglise, au milieu le Pape, à sa droite le clergé, à sa gauche les laïcs. Ce pape n'est pas, quoi qu'on en ait dit, Benoît XI, pas plus que les personnages qui trônent à ses côtés ne sont *tel* cardinal ou *tel* évêque, *tel* empereur ou *tel* roi : c'est le Pape et l'Empereur, le Roi de France et l'Evêque, *en général* (comme dans la Danse Macabre, ou comme dans les représentations qui montrent la chrétienté agenouillée sous le manteau de la Vierge de Miséricorde). A droite de l'évêque, les représentants des diverses familles monastiques. Ils écoutent un prêche que leur fait un abbé dominicain ; au dernier rang sont les moniales. De l'autre côté, devant le roi de France, les seigneurs, les

bourgeois, les dames, et, au premier rang, les membres souffrants de l'Eglise, les infirmes et les pauvres. Aux pieds du pape, des brebis dorment en rond, sous la garde de chiens vigilants, à robe blanche tachée de noir : c'est l'image des âmes fidèles qui vivent dans la foi, prêchées et confessées par les Dominicains (*Domini canes*), dont l'habit, comme on sait, est une robe blanche avec un manteau noir. A droite, Saint Dominique lance ses chiens contre des loups qui ravissaient des brebis, ce qui signifie, comme la fresque nous le montre ensuite, que l'ordre des Dominicains dispute avec les hérétiques, les juifs, les musulmans et parfois parvient à leur faire abjurer l'erreur. — La partie supérieure de la fresque représente la récompense des fidèles qui, sous la direction des Dominicains, ont persévéré dans la foi : ils parviennent à la porte de la Jérusalem céleste, et ils y sont reçus par saint Pierre et par les anges.

Ainsi, des deux grandes fresques de la Chapelle des Espagnols, l'une symbolise la Science, telle qu'on la concevait alors, l'autre l'Eglise ; en même temps, l'une glorifie l'activité théologique et scientifique, l'autre l'activité apologétique et homilétique de l'ordre des Prêcheurs. Elles sont tellement représentatives qu'on nous par donnera de nous être attardé à les décrire. Moins intéressantes, au point de vue artistique qu'au point de vue historique, ces compositions, dont l'une est confuse et dont l'autre fait l'effet d'être trop peu remplie, ont cependant, par endroits, les qualités maîtresses des deux écoles de peinture qui florissaient en Toscane au milieu du XIVe siècle : d'une part le don giottesque par excellence de signifier l'âme par les gestes, les attitudes, les expressions de physionomie (les hérétiques et les musulmans, dans l'*Allégorie de l'Eglise militante*) ; d'autre part, les qualités brillantes de l'école siennoise, et avant tout le sens de la beauté féminine (les Sciences, dans le *Triomphe de saint Thomas*).

Ces fresques, avec celles du *Campo Santo* de Pise et du *Municipio* de Sienne, marquent le point culminant de la peinture italienne après Duccio, Giotto et Simone. Vers la fin du XIVe siècle l'invention tarit, les formules s'usent à force d'être employées par les praticiens et les aides ; le moyen âge, en Italie, touche à son déclin ; les arts qui l'avaient ravi, l'architecture « gothique », la peinture giottesque, tombent en décrépitude ; la Renaissance commence.

Bibliographie.

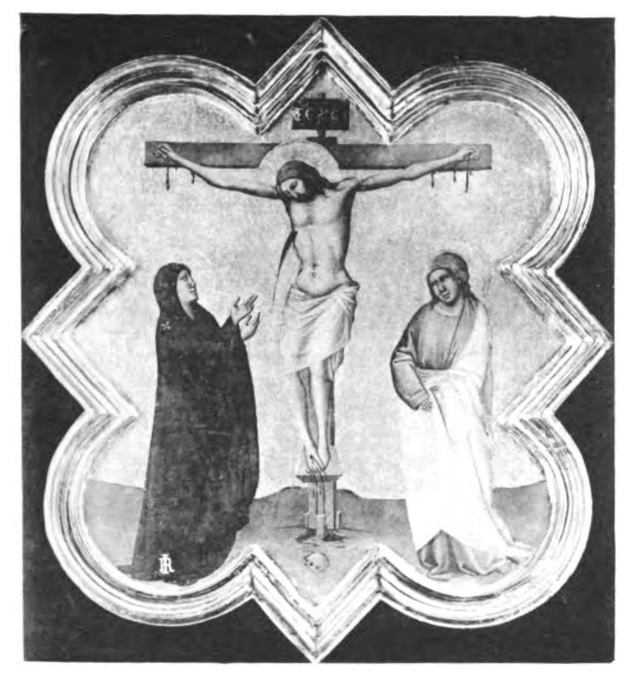
Outre Vasari, Burckardt et le 2e volume de Crowe et Cavalcaselle :
1. Lafenestre, *La Peinture italienne*, t. I, pp. 81-126 de la réédition.
2. Supino, *Il Camposanto di Pisa* (Florence, 1896).
3. Agnes Gosche, *Simone Martini* (Leipzig, 1899).



MADONE SIENNOISE DU MUSÉE DE NANCY

Phototypie Farnier et Chauvette — Nancy

Pl. II



1. — PANNEAU GIOTTESQUE DE L'ACADÉMIE DE FLORENCE

Pl. III



2. — PANNEAU GIOTTESQUE DU MUSÉE DE NANCY

Phototypie Farnier et Chauvette — Nancy

4. C. Chledowski, *Siena* (Berlin. 1905).
5. J. Ruskin, *Mornings in Florence.*
6. Berenson, *The Florentine painters of the Renaissance*, p. 20.
7. T. de Wyzewa, *A propos d'une nouvelle biographie de Giotto* (*Revue des Deux-Mondes*, 15 septembre 1905).

Projections.

1. Taddeo Gaddi, La rencontre à la Porte d'or (Alinari, 3897).
2. — La présentation au Temple (A., 3899).
3. — Les fiançailles de la Vierge (A., 3900).
4. Spinello, Scènes de la vie de saint Benoît (A., 4508).
5. — Bataille entre saint Ephèse et les païens (A., 8852).
6. Le Triomphe de la Mort; vue générale (A., 8833).
7. — le groupe des chasseurs (A., 8842).
8. — la cour d'amour (A., 8840).
9. — la Mort (A., 8834).
10. — les gueux qui appellent la Mort (A., 8839).
11. Simone di Martino, l'Annonciation des Offices (A., 820).
12. — Détail de la vie de saint Martin (A., 5292).
13. Chapelle des Espagnols, La Crucifixion (A., 4114).
14. — L'Eglise militante et triomphante (A., 4100).
15. — Le triomphe de saint Thomas (A., 4077).
16. — L'une des Sciences du Triomphe de saint Thomas (A., 4080).

NANCY. — IMPRIMERIE DE L'EST, 51, RUE SAINT-DIZIER.


Princeton University Library
32101 067621902

